NUMER

123/124

1950

PORADNIK ŚWIETLICOWY

wydawnictwo
Światowego Komitetu
Y.M.C.A.
Sekcja Polska
w W. Brytanii

ŻYCZENIA ŚWIĄTECZNE I NOWOROCZNE

Współpracownikom i Czytelnikom naszego czasopisma, a za ich pośrednictwem bywalcom świetlic, przyjaciołom i sympatykom

z a s y ł a

Dyrekcja Polskiej Sekcji Światowego Komitetu YMCA
oraz Redakcja „Poradnika Świetlicowego"

TREŚĆ:

PRENUMERATA: Roczna — £ 1 sh. 1/-. Półroczna — sh. 12/-.
Cena numeru pojedyńczego sh. 2/-, podwójnego sh. 4/- wraz z przesyłką.
We Francji cena za numer pojedyńczy — 60 fr., numer podwójny — 120 fr.; pismo do nabycia w Świetlicach YMCA, Polska Sekcja we Francji, 13, Avenue Raymond Poincaré, Paris 16-eme, J. P. Olesiński

OGŁOSZENIA: 1/1 str. — £ 40. 1/2 str. — £ 21. 1/4 str. — £ 11. 1/8 str. — £ 6. 1/16 str. — £ 4.

Printed by: Drukarnia Polska M. Caplin & Co., Press Ltd., 15, Dunheved Road North, Thornton Heath, Surrey. Tel. THO 2727

PORADNIK ŚWIETLICOWY

ADVISER FOR EDUCATIONAL AND SOCIAL WORKERS

Rok 11 Nr 123/124	Wydawca: Światowy Komitet Y.M.C.A., Sekcja Polska w W. Brytanii, 6, Cadogan Gdns, London, S.W.3, tel. SLOane 8821.	Listopad — grudzień 1950

FELIKS BIELSKI

WYDATKI OŚWIATOWE

Otrzymujemy wiele listów, wyrażających różnorodne życzenia. Najczęściej oczywiście chodzi o pozyskanie pewnej liczby egzemplarzy czasopisma. Ostatnio wzrosło bardzo zapotrzebowanie na te numery, w których zamieszczono artykuły o tańcach narodowych; widocznie tego rodzaju tematyka ma dla stosunków emigracyjnych szczególną aktualność. Bardziej przewidujący korespondenci zamawiają całe roczniki „Poradnika Świetlicowego", traktując je jako rodzaj encyklopedii podręcznej pracownika na polu wychowania, oświaty i kultury.

Pewna liczba korespondentów nie poprzestaje na wyrażeniu życzenia, lecz równocześnie stwierdza gotowość pokrycia należytości. Z przyjemnością należy podkreślić, że postawę taką zajmują prawie zawsze osoby ze Stanów Zjednoczonych i z wielu krajów Ameryki Południowej. Co do innych skupień polskich, wszystko zależy od indywidualnej postawy. Zamożność nie jest w tym przypadku czynnikiem rozstrzygającym: można zorientować się, że opłatę przesyłają jednostki niezamożne, natomiast listy od skupień, które z pewnością stać na pokrycie skromnego rachunku za otrzymane świadczenia, albo sprawę dyskretnie przemilczają, albo domagają się otwarcie pomocy bezpłatnej.

Podobne zjawisko dostrzega się w wielu naszych instytucjach, organizacjach, redakcjach, ośrodkach wydawniczych, zakładach kulturalno-oświatowych. Problem nabiera powszechności i dlatego winien być postawiony jasno, aby społeczeństwo było należycie zorientowane, jaki jest obecny stan rzeczy i jaka droga postępowania jest najwłaściwsza.

Ktokolwiek orientuje się jako tako w obecnych stosunkach emigracyjnych, ten zdaje sobie sprawę, że o ile położenie indywidualne jednostek w miarę przystosowywania się do otoczenia i zdobywania warsztatów pracy ulega poprawie, o tyle zasoby materialne instytucji i zrzeszeń są nadal ubogie. Wyczerpały się te oszczędności, które mogły pozostać gdzie niegdzie po okresie wojennym. Ustały zasiłki z zewnątrz i wobec tego pozostaje liczenie na własne siły. Zasada ta daje dobre wyniki w skupieniach lepiej zagospodarowanych i mających za sobą tradycję wieloletniego współżycia. Natomiast ośrodki młode uczą się sztuki samowystarczalności powoli i stopniowo.

Nie jest bynajmniej tajemnicą, że wiele dziedzin naszego życia oświatowego przechodzi nadal ostry kryzys gospodarczy. Miał on tę stronę dodatnią, że doprowadził do zlikwidowania pewnych przerostów; dalsze uszczuplanie naszej aktywności byłoby jednak niebezpieczne. Bez hałaśliwego uderzania na alarm trzeba dokonać zbiorowego wysiłku, aby nie dopuścić do szkodliwego zubożenia poczynań kulturalnych na emigracji. Jedyną drogą, która do tego celu prowadzi, jest stałe i konsekwentne płacenie za usługi, z jakich pragniemy korzystać.

Działacze kulturalni i oświatowcy mają miękkie serca. Jeżeli ktoś zwróci się do nich z prośbą — dajmy na to — o ufundowanie biblioteki, dokonają wszelkich starań, aby wygrzebać odpowiednią liczbę książek i nawet poniosą koszty przesyłki. Ktoś jednak za takie dary musi płacić. Płaci wydawca, który wyzbywa się własnych zbiorów za bezcen i w następstwie nie może zdobyć się na wydanie książek dalszych. Płaci pisarz, który nie może doczekać się ogłoszenia własnych prac drukiem i czuje się skazany na bezowocną wegetację. Płaci organizacja, tracąc możność zachowania ostatnich swych rezerw do czasu, kiedy potrzeby staną się naprawdę palące. Cieszą się za to sprytni i zabiegliwi jałmużnicy, zyskując cudzym kosztem okazję do popisania się na walnym zjeździe czy zebraniu publicznym dokonaniem efektownego dzieła bez pieniędzy.

Temat wymagałby niewątpliwie bardziej wszechstronnego naświetlenia. Znajdą się czytelnicy, którzy zapragną względów dla sytuacji wyjątkowych. To pewna jednak, że jeśli komuś potrzebna jest żywność czy ubranie, ani mu nie przejdzie przez myśl udać się do sklepu z żądaniem bezpłatnego daru; w stosunku do własnych wartości kulturalnych stanowisko bywa niestety różne. Mógłby ktoś zauważyć, że w pierwszym przypadku chodzi o artykuły pierwszej potrzeby, na które środki znaleźć się muszą. Na to należy odpowiedzieć, że już na bardzo skromnym poziomie cywilizacyjnym dobra kulturalne są taką samą koniecznością. Zresztą któż odważy się sprowadzić własną egzystencję do roślinnego poziomu? Jakiż miałoby wtedy sens nasze emigracyjne współżycie?

Decyzje pieniężne bywają niekiedy kłopotliwe. Nie od razu jednostka przyzwyczaja się do stałych wydatków na cele kulturalne, i to w skali, odpowiadającej jej rzeczywistej zasobności. Odpowiedź na rodzące się wątpliwości jest kwestią już nie uczynności społecznej, czy filantropii, ale zwykłego sumienia — i przewidywania.

ŚWIETLICA

technika pracy — zagadnienia kulturalne i oświatowe

A. F. DYGNAS

O CZYTANIU I PISANIU HISTORII*)

Bezinteresowna ciekawość intelektualna jest życiodajną siłą prawdziwej cywilizacji.
(G. M. Trevelyan)

Historia jest obok polityki chyba najbardziej i najczęściej dyskutowanym tematem. Każdy z nas gotów jest zawsze w dwóch lub trzech zdaniach zamknąć zasługi Batorego, czy potępić Stanisława Augusta, rozprawiać o skutkach rewolucji francuskiej lub określać przyczyny pruskiego nacjonalizmu. Rozmowy i artykuły dziennikarskie roją się od zwrotów, jak: „cały przebieg dziejów ludzkich niezbicie wykazuje"; „historia uczy nas"; „gdybyśmy tylko słuchali lekcji historii" itp. Gdybyśmy jednak spróbowali przeegzaminować czy to naszego rozmówcę, czy dziennikarza, którego artykuł czytamy, czy nawet wybitnego pisarza politycznego, — to okazałoby się, że podstawy ich wykształcenia historycznego opierają się przede wszystkim na wiedzy gimnazjalnej, uzupełnionej kilku czy kilkunastu artykułami, dwoma czy trzema audycjami radiowymi, powieściami i w najlepszym razie niewielu (i to przeważnie przypadkowo i bezkrytycznie) przeczytanymi „prawdziwymi" książkami historycznymi.

Czy na tej wąskiej podstawie można bezapelacyjnie wyrokować o przebiegu dziejów? Czy można wysnuwać lekcje i wskazania na teraźniejszość i przyszłość z tak powierzchownie znanej przeszłości? No i przede wszystkim, czy w ogóle przeszłość może służyć jako nauczycielka dla czasów obecnych?

Na to ostatnie pytanie, jak dotąd, nawet najwybitniejsi historycy i filozofowie nie potrafili dać, i zapewne nigdy nie dadzą, stanowczej odpowiedzi. Na pytanie pierwsze odpowiedź jest jasna, choć środki zaradcze bynajmniej nie są tak oczywiste, jakby się mogło na pierwszy rzut oka wydawać. Zdawałoby się, że najprostszą i najoczywistszą radą jest czytanie większej ilości i lepszych książek historycznych, ale rzeczy najprostsze i najoczywistsze zazwyczaj przy bliższym zbadaniu okazują się bardzo złożone. Przede wszystkim nasuwa się pytanie, jak poznać te lepsze książki historyczne i kim jest „prawdziwy" historyk. Po drugie, na chwilę trzeba się zastanowić nad tym, czy i które z owych „prawdziwych" prac historycznych nadają się do czytania. Trudno spotkać człowieka, który choć raz w życiu nie zaczął czytać pracy jakiegoś wielkiego profesora i nie rzucił jej po przebiciu się z trudem przez gąszcz pierwszych dwudziestu stron suchych i nudnych rozważań, pisanych stylem bez polotu i odstraszającym gąszczem not, przypisów i odsyłaczy.

Niezawsze historycy pisali tak odstraszająco. Od Herodota i Tucydydesa zaczynając, ciągnie się linia wielkich historyków-artystów, stale biegnąca równolegle lub krzyżująca się z inną linią historyków-kronikarzy i antykwariuszy. Zresztą ta suchość badacza, zbierającego źródła i przeprowadzającego drobiazgową, słowo po słowie, analizę jakiegoś dokumentu niezawsze odstraszała czytelników. Słynna praca Montfaucon'a o zabytkach rzymskich we Francji, w r. 1719, wydana w 10 tomach folio, w ciągu jednego roku rozeszła się w dwóch wydaniach (4.000 egz.). Na takie powodzenie dziś, w wieku setek bibliotek uniwersyteckich narodowych i publicznych, praca tego rodzaju nie mogłaby liczyć.

Zarówno zainteresowania czytelników, jak i metody studiowania i pisania zmieniają się i każda epoka znajduje swój własny styl. Mniej więcej od połowy 18 aż do połowy 19 wieku historycy uważani byli nie tyle za uczonych, co za artystów. Długo i starannie szukali oni tematu odpowiednio ważnego, poważnego i interesującego, po czym starannie opracowywali stronę literacką dzieła. Choć fakty, zebrane przez nich, były zweryfikowane i wiernie podane, interpretacja i wnioski budzą wątpliwości w dzisiejszym czytelniku. Nawet współcześni mieli swe wątpliwości np., czy Gibbon miał rację, streszczając wyniki swych badań nad upadkiem starożytnego Rzymu w jednym efektownym zdaniu: „Opisałem tryumf barbarzyństwa i religii"; jednak mimo tych wątpliwości czytano go powszechnie i tomy jego „Upadku Rzymu" znajdowały się w buduarze każdej młodej damy, między słoikami pomady i różu, — zaszczyt w swoim rodzaju chyba jedyny. W wieku 19 historycy inaczej sformułowali cele i metody swych badań. Znakomity uczony niemiecki, Ranke, postawił, dziś ogólnie przyjętą, tezę, że jedynym zadaniem historyka jest odtworzenie przeszłości „tak, jak to naprawdę było". Takie sformułowanie wyklucza, oczywiście, efektowne spekulacje na temat, czy naprawdę nad upadającym

---

*) *Por. artykuły: „Uczmy się historii" Jana Dąbrowskiego (Nr. 93, str. 5—10) oraz „Historia w służbie świetlicowej" Tadeusza Bornholtza (Nr. 116/117, str. 2—5).*

Rzymem zatryumfowało barbarzyństwo i religia, lub czy całe dzieje ludzkości dążą w kierunku rozprzestrzenienia demokratycznych wolności, jak się to wydawało Macaulay'owi i wielu innym. Tak pozbawione efektownych założeń, piśmiennictwo historyczne w drugiej połowie 19 wieku, epoce tryumfu nauk ścisłych, pragnęło też stać się nauką ścisłą i wzorem medycyny czy chemii wystrzegać się wszelkich efektów literackich. Przede wszystkim w Niemczech i Stanach Zjednoczonych, ale (choć w mniejszym stopniu) i we wszystkich innych krajach poczęły ukazywać się ciężkie, zewnętrznie nieefektowne, trudno i niedbale pisane tomy wypełnione po brzegi cytatami, odsyłaczami i przypisami, — prace, które „pokazywały raczej proces, niż wyniki studiów", jak się wyraził jeden z historyków amerykańskich. Oczywiście, szersze grono czytelników uciekało od takiej historii, choć uciekało niezawsze i niewszędzie na ten sam dystans. Najgorzej było w Ameryce, gdzie w ciągu ostatnich czterdziestu lat trzy czy cztery specjalne komisje badały problem stosunku autora do czytelnika.

Oczywiście, taki stan rzeczy nie mógł trwać długo. Trwał zazwyczaj do chwili, kiedy w tym czy innym kraju ukazał się pisarz, obdarzony obok talentów historyka także zdolnościami pisarskimi. U nas takim pisarzem był Askenazy, który swymi dziełami, mimo że przepisy nieraz zajmowały więcej miejsca niż tekst, potrafił zainteresować szerszą publiczność i stworzyć rzesze czytelników wykupujących coraz to nowe wydania jego prac. Rekord poczytności jednakże zdobył historyk angielski, G. M. Trevelyan, którego „Społeczna historia Anglii" rozeszła się jak dotąd w ponad 400.000 egzemplarzy.

Dziś więc istnieją obok siebie dwa rodzaje piśmiennictwa historycznego. Obok dawnego typu ciężkich i drobiazgowych analiz jakiejś jednej strony dziejów, mamy też prace pisane starannie, z dużą troską o stronę stylistyczną, o zainteresowanie czytelnika. Mamy więc niejako dwa rodzaje historii: jeden stanowi jakby pośredni materiał dla samych historyków, drugi — to skończony produkt badań, mający ambicję służenia nie tylko wąskiemu gronu specjalistów, ale całej ludzkości.

W praktyce są właściwie dwie różne grupy pisarzy, choć znajdują się uczeni, którzy uprawiają oba rodzaje piśmiennictwa. Jeśli mimo to nakłady książek historycznych, zwłaszcza w Polsce, nigdy nie były zbyt wysokie, i rzadko która książka odstąpiła zaszczytu drugiego wydania, to przede wszystkim winić tu trzeba czytelników, którzy niezawsze zdają sobie sprawę czego od historyka mogą oczekiwać.

Aczkolwiek od każdej reguły zdarzają się odstępstwa, to jednak głównym rysem, odróżniającym piśmiennictwo dzisiejsze od osiemnastowiecznego, jest niechęć dzisiejszego pisarza do ferowania bezapelacyjnych wyroków, czy wyciągania z przeszłości wniosków na użytek chwili obecnej. W ten sposób dziś na plan pierwszy wysuwają się nietyle względy artystyczne, ile różnice w celach pracy historyka i żądaniach, czy może raczej oczekiwaniach czytelników. Bo społeczeństwo zazwyczaj nie interesuje się zbytnio abstrakcyjnym dążeniem do odkrycia jakiejś prawdy naukowej samej w sobie. Zainteresowanie budzi się dopiero albo gdy prawda jest sensacyjną nowością, albo gdy ma jakieś doniosłe praktyczne zastosowanie.

W historii, niestety, rzadko zdarzają się sensacyjne odkrycia, a odkryte prawdy niebezpiecznie jest stosować do tak trudnej i złożonej dziedziny, jak strefa jednostkowych czy zbiorowych działań ludzkich. Stąd też przyjemność i korzyść z czytania historii jest innej natury. Czytelnik zapoznaje się z życiem pokoleń przeszłych, może podziwiać, przemyślać i analizować idee i akcje ludzi i narodów na przestrzeni stuleci i te kontemplacyjne przeżycia, nie mające związku z naszymi kłopotami dnia dzisiejszego, muszą nam wystarczyć. Nie jest to korzyść czy przyjemność znikoma, ale jest innego rzędu, podobna do tej, jaką osiągamy, zwiedzając galerię obrazów, lub czytając tomik poezji. A może nawet jest to więcej, niż czytanie powieści i poezji, bo obok czysto abstrakcyjnej przyjemności poznania wycinka dziejów zapoznajemy się jednak z działaniem ludzi, dziś martwych, lecz ongiś — tak jak my dzisiaj — myślących, działających i przeżywających tego samego rzędu ludzkie emocje. Na podstawie więc znajomości dawnych epok może sobie czytelnik sam poszukiwać pewnych analogii z dzisiejszością, czyli na kanwie, rozsnutej przez historyka, może sobie sam haftować ten obraz, którego dziś raczej oczekuje w gotowej formie od pisarza.

Tylko jedna przestroga. Jeśli historyk dzisiejszy uchyla się od wskazywania drogi na przyszłość i wydawania sądów na przeszłość z punktu widzenia dnia dzisiejszego, to czytelnik opinie swe też formułować musi bardzo oględnie i musi opierać je na podstawie gruntownej znajomości dziejów, a raczej tego ich wycinka, który go zainteresował. A do tego jedna, choćby najznakomitsza, praca nie wystarczy. Jak to powiedział w swych „Ostatnich szkicach" G. M. Young — „czytaj tak długo, dopóki nie usłyszysz ludzi przemawiających". Długo jednak i dużo czytać trzeba, zanim te, dawno zmarłe, pokolenia przestaną tkwić na papierze i ożyją, — „zaczną mówić" w naszej wyobraźni.

Czytanie najlepiej zacząć od prac, obejmujących okresy szerokie terytorialnie i chronologicznie. Potem, zwężając zakres, trzeba pogłębiać wiadomości od większych osób i epokowych wypadków, schodząc do działalności drugorzędnych pionków i drobnych podrzędnych wydarzeń.

Najpierw warto zapoznać się z pracami najnowszymi, obrazującymi nam ostatni stan badań, ale poprzestać na tym nie należy. Dzisiaj panuje dziwny, być może, ciągłymi odkryciami w dziedzinie nauk ścisłych spowodowany, kult nowości. Ale, jak to już starałem się wyjaśnić, analogie między np. chemią i historią, o ile w ogóle istnieją, są znikome. Dzieło wielkiego historyka, tak jak dzieło wielkiego artysty, posiada wartość niezależnie od czasu. — Arcydzieła nigdy się nie starzeją. Nawet Gallus i Kadłubek mogą być pasjonującą lekturą, ale trzeba dobrze, z prac nowszych, poznać ich epokę nim „zaczną mówić" — inaczej będą oni tylko papierowymi postaciami, używającymi dziwnego i raczej trudnego języka.

B. T. ŁASKI

Chrońmy mowę ojczystą

Przed kilkunastu laty w cieszyńskiej podchorążówce, na ćwiczeniach z pozorowanym nieprzyjacielem, pan sierżant, dowódca trzeciej drużyny drugiej kompanii, przykuł do ziemi mego kolegę, strzelca z cenzusem, wołając donośnym głosem: „Zostańcie stać, jakeście są". Pan sierżant, podoficer służby stałej, pochodził z Małopolski i dobrze pamiętał miłościwie panującego cesarza Franciszka Józefa.

„Na kornerze stoi moja kara, to zaczniemy pomału mufować na lancz" — zapraszającym głosem odezwał się kiedyś do mnie mój przyjaciel, Amerykanin polskiego pochodzenia, podczas mego pobytu w Stanach Zjednoczonych w r. 1948. Przyjaciel ten opuścił Polskę przed dziesiątkami lat i odtąd nieprzerwanie zamieszkiwał w Stanach Zjednoczonych.

Oba powyższe zdarzenia językowe, jakkolwiek odległe w czasie i oddzielone przestrzenią tysięcy kilometrów, noszą jedną wspólną, zasadniczą cechę: zrodziły się w podobnych warunkach, — wśród otoczenia obcego lub mieszanego językowo, nie sprzyjającego rozwojowi czystości języka. Sierżant, który był podoficerem w armii austriackiej i większość swego życia spędził pod tym zaborem, poprostu z niemieckiego przetłumaczył często używany zwrot: „Bleiben Sie stehen wo Sie sind". — Nasz przyjaciel amerykański w czasie długiego pobytu w Ameryce przyswoił językowi polskiemu niezliczoną ilość słów angielskich wprost, a nie przez ich tłumaczenie, dając jedynie polskie końcówki i wymowę. Polski korner — to angielski corner, kara to car, mufować — to move, lancz — lunch.

Ani prowadzona w Polsce kodyfikacja prawa, ani ustalona przez Akademię Umiejętności nowa pisownia, nie mogły usunąć na ziemiach polskich śladów zaborów. Również polska lektura, chętnie czytana przez Amerykanina polskiego pochodzenia, nie zdołała całkowicie wstrzymać procesu zanieczyszczania języka polskiego obcymi naleciałościami.

Język polski dzielił losy Polaków. Z ośmiomilionową Polonią Zagraniczną zawędrował do wszystkich niemal części i krajów świata, gdzie przez usta polskiego chłopa i robotnika bronił swego prawa do egzystencji i niezależnego życia. Wpływ środowiska na kształtowanie języka jest rzeczą tak oczywistą, że nie warto się nad tym rozwodzić.

Dzisiaj znaleźliśmy się w sytuacji podobnej do okresu sprzed pierwszej wojny światowej. Rozproszeni małymi grupami w morzu obcojęzycznych narodów, — z każdym rokiem, miesiącem, dniem mówimy i piszemy po polsku gorzej. Nasze nieletnie dzieci, zrodzone jeszcze w Polsce lub już na emigracji, albo nigdy nie zaznały rozkoszy mówienia po polsku, albo używają języka zbliżonego do mowy polskiej.

Dla wielu z nas naszkicowany obraz wydaje się beznadziejny. Niech mi wolno będzie w te pesymistyczne poglądy wprowadzić trochę świateł i przypomnieć okoliczności, które wskażą, że obecne warunki, w jakich język polski się kształtuje, są lub mogą być znacznie korzystniejsze od tamtych sprzed pierwszej wojny światowej.

Przede wszystkim okres dwudziestu lat niepodległości pozwolił na nauczanie poprawnego języka w szkołach i przyczynił się do jego szerokiego upowszechnienia wśród całego społeczeństwa. Mimo wszelkich ograniczeń kwitła w Polsce rodzima twórczość literacka, rozwijało się dziennikarstwo, mnożyły się organizacje kulturalne — TUL-e, TUR-y, Koła miłośników języka polskiego itd. Zarówno tych, którzy tworzyli te dobra kulturalne, jak i tych, którzy z nich korzystali, — obie te kategorie Polaków spotyka się dzisiaj zarówno w kraju, jak i na emigracji. W kraju zakazano narodowi wyrażać i głosić polską, rodzimą treść, nie zakazano natomiast mówienia i pisania po polsku. Przeciwnie, ciągle jeszcze widać dążenie, aby treść rosyjska była podawana w poprawnym polskim języku literackim. Również całe polskie społeczeństwo myślące i czujące po polsku strzeże mowy ojców swoich.

Na emigracji znalazł się pełny przekrój polskiego społeczeństwa; obok klas pracujących fizycznie, odbiorców dóbr kulturalnych, znaleźli się intelektualiści, pisarze, dziennikarze, nauczyciele, oświatowcy — twórcy i nosiciele kultury i języka polskiego. Stan ten na emigracji jest o wiele korzystniejszy od stanu sprzed pierwszej wojny światowej. Rodacy nasi, opuszczający wówczas kraj w poszukiwaniu chleba, nie zabierali z sobą ani gruntownej znajomości języka, zakazanego przez ówczesnych okupantów, ani polskich nauczycieli i inteligentów, którzy mogliby podtrzymać znajomość języka wśród starszych i nauczyć najmłodszych.

Obiektywnie biorąc, dzisiejsze warunki dla zachowania czystości mowy polskiej — jakkolwiek bez posiadania własnego niepodległego państwa niezmiernie trudne — są mimo wszelkich pozorów łatwiejsze od warunków sprzed uzyskania niepodległości po pierwszej wojnie.

Wśród dawnego wychodztwa zarobkowego po latach mnożyły się organizacje typu religijnego, regionalnego (według przynależności dzielnicowej w Polsce) i samopomocowego. W ślad za nimi powstawały organizacje oświatowe i kulturalne. Światowy Związek Polaków z Zagranicy — którego pierwsza Centrala powstała dopiero w roku 1929 — przyczynił się do ożywienia ruchu społecznego na emigracji.

Jakże odmienny obraz przedstawia w swych początkach życie organizacyjne np. polskiego uchodztwa wojennego w W. Brytanii. Obok katolickiego Veritasu, Towarzystw angielsko i szkocko-polskich, Związku Rzemieślników i Robotników, Towarzystw Pomocy i tradycyjnych związków b. wojskowych — od samych początków stają do różnego startu związki pisarzy, dziennikarzy, nauczycieli, wydawców, organizacje kulturalno-oświatowe i ogólnopolskie, SPK, YMCA itd.

Jeśli nieodwracalny jest proces asymilacji uchodztwa, którego pobyt się przedłuża, jeśli obce środowiska wywierają tak przemożny wpływ na język polskiej mniejszości narodowej, to czyż nie byłoby rzeczą naturalną, aby tamte polskie związki i organizacje zawiązały rodzaj Ligi Obrony Kultury i Języka Polskiego? Czyż nie było by pożądane, aby wszystkie elementy kulturotwórcze ruszyły do zgodnej pracy w polskich skupieniach, hostelach i osiedlach? Chodzi tylko o wybór metod i dróg realizacji. Jeśli nawet językowi nie przywrócimy pełnej jego krasy i wartości i jeśli całkowicie nie zahamujemy procesu zanikania mowy polskiej, to na pewno przyczynimy się do jego opóźnienia. A kto wie, czy w naszych warunkach opóźnienie nie będzie pełnym zwycięstwem i wykonaniem zadania.

Należy ubolewać, że nasze — ciągle jeszcze liczne — czasopisma emigracyjne nie wprowadziły na swoje łamy kącików porad językowych*) czy rodzaju Camera obscura językowego. Obecny kiedyś na Zjeździe Dziennikarzy polsko-amerykańskich, spotkałem się z twierdzeniem, że zarzuty uchodźtwa wojennego pod adresem prasy polskiej w Stanach Zjednoczonych są niesłuszne.

---

*) *Kolumnę taką prowadziła w swoim czasie „Polska Walcząca".*

„My przebywamy za granicą — powiada jeden z nich — dziesiątki lat, wielu z nas nigdy Polski nie widziało; wasz pobyt liczy się na lata, nie dziesiątki. Ponadto wy macie całe zastępy pracowników kulturalnych, pisarzy, zawodowych dziennikarzy... myśmy przywieźli tylko serca gorące, polskie... Zadałem sobie kiedyś trud — mówi dalej — przejrzenia całej waszej periodycznej prasy, wychodzącej w W. Brytanii i wypisania wszelkich dziwolągów, nowotworów i nieprawidłowości językowych. Zapewniam Pana, że w świetle osiągniętych wyników my, polscy dziennikarze w Stanach, nie mamy powodu do wstydu i usprawiedliwiania się przed wami. Chętnie Panu służę materiałem faktycznym. Wasz język poprostu nie jest czystszy od naszego mimo różnicy lat pobytu za granicą i różnicy w poziomach intelektualnych naszych obu emigracji".

Czyż ten spisek dziennikarzy w obronie języka, ujawniany w regularnych kolumnach redagowanych pism, nie byłby bardziej pożyteczny od sporów, prowadzonych przez ocean, i od nierzadkich dyskryminacji, ujawnianych w polskiej prasie niepodległościowej?

Zakładanie w polskich skupieniach kół miłośników języka polskiego przy amatorskich kołach teatralnych, przy bibliotekach, świetlicach itp. — mogłoby również przynieść dobre wyniki. Tutaj otwiera się pole do działania dla tych organizacji, które docierają do polskich skupień poza ośrodkami centralnymi. YMCA, SPK wybijają się tu na czoło przed wszystkimi innymi polskimi organizacjami.

Polska szkoła, kursy dokształcające i wieczorowe umożliwiające prowadzenie konwersacji i zbiorowe czytanie oto inna forma zachowania czystości mowy polskiej. Nauczyciele i oświatowcy z „Ligi Obrony" mieliby tu najwięcej do powiedzenia.

Wśród tych przypadkowo rzuconych kilku przykładów i form pielęgnowania języka na uchodźtwie — nie sposób jest pominąć rodziny. Chodzi tylko o sposób dotarcia do tej najmniejszej komórki zorganizowanego życia społecznego i o należyte zainteresowanie problemem członków tego zespołu. Organizacje społeczne, bodaj czy nie Związek Polek, pisma dla dzieci i młodzieży — mogłyby w tym względzie zdziałać najwięcej.

WACŁAW RADULSKI

Fredro w teatrze amatorskim

I

1. — Przeszłość jest dla nas skarbcem i ciężarem — to znane powiedzenie w pewnej mierze możemy zastosować do dzieł klasycznych naszych dramatopisarzy.

Gdy myślimy o wystawieniu na scenie sztuki niespornie wartościowej, po dłuższym szukaniu z reguły wracamy do skarbca klasyków: Mickiewicza, Słowackiego, Fredry; — gdy jednak wybranemu przez nas utworowi próbujemy nadać kształt sceniczny, napotykamy na trudności, z którymi niezawsze umiemy sobie poradzić.

Pozornie komedie Al. Fredry (ojca) są łatwe, ich treść — powszechnie zrozumiała, a role niezwykle ponętne do grania. Poza tym komedie Fredry są wypróbowane, — bawią one widza już przeszło 100 lat, bo jeśli chodzi o prawdziwie polski, jak się to mówi, „szczero-złoty" humor, to takiego jak fredrowski nie było i nie ma.

Do wystawienia dzieł Fredry nie potrzeba nikogo zachęcać, ani namawiać. Ma on swoją niewzruszoną pozycję zarówno w literaturze, jak i w teatrze i granie jego sztuk jest nietylko wielką przyjemnością, ale i zaszczytem dla każdego zespołu i każdego aktora.

Więc gdy przyjemność i zaszczyt łączą się ze względami bardziej praktycznej natury w postaci niedużej obsady, łatwych dekoracji i szczupłości utensyliów scenicznych — decyzja odegrania aktówki, lub większej sztuki znakomitego komediopisarza zapada dość łatwo.

Zdarza się jednak, w zespołach artystycznie wrażliwych, że po rozpoczęciu prób zarówno aktorzy, jak i reżyser czują, że coś nie idzie tak, jak się tego spodziewano. Dokładniej sprawę badając, wykonawcy dochodzą do przekonania, że przeczytanie Fredry dla własnej przyjemności, a wypowiedzenie jego tekstu wobec osób drugich — to są dwie, całkiem różne sprawy. Reżyser, widząc początkowy zapał zespołu, spodziewa się, że wszystko pójdzie gładko; później nie wie, jak sobie poradzić z tym, jak się okazało w praktyce teatralnej, „trudnym" pisarzem.

Taki stan rzeczy jest typowy dla tych zespołów przede wszystkim, które uprzednio nie zetknęły się ze specyficznymi trudnościami jakie nastręcza scenie klasyczna literatura dramatyczna, w tym przypadku — komedie Fredry.

Pragnę omówić niektóre z tych trudności i poszukać sposobów na ich przezwyciężenie.

2. — Czy trzeba się zastanawiać nad komediami Fredry? Czy nie można go grać tak jak każdego innego autora?

Pytania takie może zadać zniechęcony członek zespołu i należy mu odpowiedzieć, że nie ma żadnych fizycznych ani prawnych przeszkód, ażeby grać „Fredrę" tak, jak komu się podoba. Można — nie zdając sobie sprawy z tego, co się czyni, — pominąć to wszystko, co się wydaje autorsko za trudne, lub reżysersko niewygodne.

Jesteśmy jednak pewni, że omijając trudności, stracimy na scenie właśnie to, co się nam spodobało w czytaniu; poza tym można będzie z kolei spodziewać się jeszcze jednego pytania — tym razem z widowni: więc po cóż wybraliście sztukę Fredry? —

I widz będzie miał rację. Jeżeli się wybrało sztukę przede wszystkim dla jej wartości artystycznych, byłoby niedorzecznością dobrowolnie rezygnować z tych wartości na scenie. Rozumiejąc, że taka rezygnacja może nastąpić jedynie na skutek niezdawania sobie sprawy, na czym ta wartość artystyczna polega, możemy pozytywnie odpowiedzieć na pierwsze pytanie członka zespołu.

3. Jak już powiedzieliśmy uprzednio, trudność grania sztuk fredrowskich nie polega na tym, że są one trudne do zrozumienia pod względem treści. Trudność jest spowodowana czymś bardziej nieuchwytnym, co określa się słowem: forma literacka.

Co oznacza słowo „forma" i jaki ma ono związek ze sceną?

Zaznaczmy odrazu, że nie myślimy o formie w sensie podziału twórczości literackiej na dramat, prozę, poezję, chociaż tego rodzaju określenia są w powszechnym użyciu i podział ten łączy się w pewnym stopniu z naszym rozumieniem słowa: forma. Nasze pojęcie formy ma sens bardziej użytkowo-sceniczny, co postaramy się wytłumaczyć.

Jeżeli uprosimy parę osób, ażeby nam opowiedziały jedno i to samo wydarzenie, każda opowie je inaczej. Przebieg zdarzenia — jego treść — pozostanie niezmieniony, ale sposób opowiadania będzie zależał od indywidualności poszczególnego opowiadacza. Układ zdań, dobór słów, styl mówienia, rodzaj literacki (wiersz, proza) będą stanowiły o indywidualnej formie, w którą ubierze (lub w której wyrazi) każdy z opowiadających jedną i tę samą treść. Gdyby nawet wszyscy opowiadający posługiwali się wierszem, to poza różnicami natury zewnętrznej (rodzaj rymowania, rytm, metryka itd.), różniłby naszych poetów stosunek każdego z nich (jako jednostki) do świata zewnętrznego (w postaci naszego wydarzenia). Zaś przede wszystkim stanowiłby o formie sposób, w jakim ten stosunek byłby uzewnętrzniony w słowach, a więc: powściągliwie, żartobliwie, żarliwie, krótkimi zdaniami, przewlekłymi okresami itd. itd.

Otóż każdy utwór dramatyczny (Fredry i innych) właśnie zawiera w sobie jakieś zdarzenie (chociażby najbardziej błahe) i jest to kwestią osobowości autora nadanie opisowi tego zdarzenia określonej formy.

Tak rozumiana forma literacka Fredry posiada dwa wybitne (z punktu widzenia potrzeb sceny) znamiona, których uchwycenie, zrozumienie i przetłumaczenie na język sceniczny stanowi podstawę dobrego fredrowskiego przedstawienia.

Pierwszym z tych znamion, których poznanie jest niezbędne dla przezwyciężenia głównych trudności aktorskich w początkowym okresie prób sztuk Fredry, jest jego swoista technika w operowaniu skrótem psychologicznym (pojęciowym, myślowym).

Zdania Fredry są tak skondensowane, że wymaga się od wykonawców-aktorów niezwykłego napięcia psychicznego i myślowego, ażeby nie zostało zgubione ani jedno słowo, bez którego sens całości może stać się niezrozumiały. W porównaniu z rozwlekłą prozą pisarzy sztuk rodzajowych, proza, a przede wszystkim wiersz Fredry zawiera maksimum treści przy użyciu najmniejszej ilości słów.

Aktor (wszystko jedno, czy aktor zawodowy, czy też aktor-amator), przyzwyczajony do wygodnego mówienia „życiowych" kawałków, musi przejść poprzez pewną dyscyplinę wewnętrzną, zanim poradzi sobie z rolami Fredry. Zniechęcenie zespołu, o którym mówiliśmy na wstępie, wynika głównie z nieumiejętności wewnętrznej, psychicznej koncentracji, jako odpowiednika teatralnego zadań, stawianych przez styl pisarski Fredry. Świadomość potrzeby tego rodzaju treningu psychicznego jest podstawą dla dalszej pracy nad sobą.

4. Konsekwencją teatralną skrótów psychologicznych jest trudność znalezienia trafnych akcentów w zdaniach fredrowskich.

W scenie 6-ej aktu pierwszego „Zemsty" Wacław spotyka Klarę i mówi do niej:

„Bliskie nasze pomieszkania,
Bliższe serca — ach, a przecie
Tak daleko na tym świecie".

Przekładając te wiersze na prozę współczesną, Wacław musiałby powiedzieć:

„Chociaż nasze mieszkania są blisko siebie, a serca nasze są jeszcze bliżej, jednak na tym świecie jesteśmy od siebie tak daleko".

Otóż tej okropnej prozie odpowiada u Fredry ładne, trzywierszowe zdanie, zawierające jednocześnie pułapki akcentacyjne dla aktorów.

Posłużmy się tym przykładem, ażeby stworzyć coś w rodzaju drogowskazu dla rozwiązywania innych ustępów w sztukach Fredry, obfitujących w podobne zasadzki.

Akcent, który kładziemy na słowie (czasami na grupie słów), może być logicznym, lub muzycznym, w sensie muzyki wiersza, (ograniczymy się tutaj do tych dwu, ważniejszych rodzajów akcentowania).

Z punktu widzenia akcentu logicznego zaakcentujmy w 1 wierszu słowo: „bliskie", gdyż Wacław, oczywiście, chce podkreślić bliskość pomieszkań, a nie to, że są to pomieszkania „nasze", lub stwierdzić fakt, że są to „pomieszkania". Wacław używa określenia „bliskość pomieszkań" dla porównania z „bliskością serc" jego i Klary, które zdaniem jego są jeszcze bliższe. Ponieważ słowo: „bliskie" już zostało przez niego wypowiedziane, akcentując w 2 wierszu słowo: „serca", wydobędziemy odpowiednie stopniowanie, które Wacław ma na myśli. Słyszeliśmy zatem już dwa razy słowo: „bliskie" i przyswoiliśmy (jako widzowie-słuchacze) jego treść; akcentując w 3 wierszu słowo: „daleko", rozwiązujemy sens całego zdania; słowo: „daleko" jest krańcowym przeciwstawieniem słów: „bliskie" i „bliższe", a o ten efekt właśnie Wacławowi chodzi.

Można (z punktu widzenia logicznego) zaakcentować dwukrotnie słowa: „bliskie" i „bliższe", ale tu stoi na przeszkodzie wymieniony przez nas punkt drugi — muzyczna akcentacja. Dwukrotne zaakcentowanie tego samego słowa (za drugim razem w stopniu porównawczym) jest (jak na nasz gust i poczucie muzyki wiersza) niezbyt szczęśliwe. Poza tym słowa: „bliskie" i „bliższe" stoją, w obu wypadkach, na początku wiersza, — akcentowanie pierwszego słowa w dwóch po sobie następujących wierszach jest rażące, nie mówiąc już o monotonii akcentowej. Niewątpliwie — nie ma żelaznych reguł — w pewnych wypadkach może być właśnie pożądana monotonia, lub „drewniane" brzmienie wiersza — nie jest jednak to słuszne (naszym zdaniem) w danym przypadku.

Rozszczepiając już ten włos na czworo, dodamy, że można (drogą logiki) akcentować słowa: „pomieszkania" i „serca" — ale wtedy utracilibyśmy efekt kontrastu pomiędzy przeciwstawnymi pojęciami: „bliskie", „bliższe" i „daleko".

Ażeby już skończyć z tym przykładem, wskażemy na obecność w cytowanym trójwierszu przestarzałego (pochodzenia lwowskiego) wyrazu „pomieszkanie" i na składnię całości zdania, w którym Fredro dwukrotnie opuszcza czasownik.

Inne przykłady konieczności stosowania właściwego akcentu, znajdzie czytelnik w artykule Z. Nowakowskiego („Teatr amatorski", wyd. SPK., Londyn).

Zajęliśmy się nieco dłużej analizą trzech wierszy Fredry nie bez kozery. Naszym zamiarem było wskazanie na konieczność drobiazgowego przemyślenia tekstu Fredry, zarówno w celu zrozumienia sensu każdego słowa i każdego zdania, jak i dla stworzenia schematu-wzoru-wskaźnika przy wyszukiwaniu akcentów logicznego i muzycznego. Tym kończymy nasze uwagi o jednej z podstawowych trudności, jaką zawiera nieomal każda fredrowska rola.

Komedie Fredry pisane prozą są, oczywiście, pod tym względem łatwiejsze; odpada rym, rytm, muzyczność wiersza — ale przestrzegamy wykonawcę przed pozorną łatwością fredrowskiej prozy.

Proza ta, w porównaniu z naszą współczesną, codzienną mową, jest omalże nie wierszem. Chcemy przez to powiedzieć, że chociaż brak tej prozie rymu, jest ona tak samo, jak i jego wiersz, skrótem i kondensacją. Dlatego kwestia wyszukania odpowiedniego akcentu jest aktualna również i dla fredrowskiej prozy.

5. Jest coś w sztukach Fredry, co nazywamy lekkością, polotem, wdziękiem, grą, — w przeciwieństwie do ciężkości, ponurości, traktowania serio.

Gdy widzimy na scenie dobrze granego „Fredrę", odnosimy wrażenie, że aktorzy, chociaż grają całkiem poważnie, jednak grają, — że sami są rozbawieni i beztroscy, a całość przedstawienia jest jak gdyby jakimś starym tańcem, tańczonym przez młodzież. Sądzimy, że jest to trafne wrażenie.

Drugą zasadniczą trudnością (i cechą formalną Fredry), z której powinien sobie zdawać sprawę wykonawca i reżyser jego komedyj, jest właśnie ich „lekka" atmosfera, która jest tak pochopnie mieszana z pozorną łatwością grania.

Można łatwo z Pana Jowialskiego zrobić idiotę, z Cześnika — ordynarnego awanturnika itp.; wystarczy zagrać te role, jak się to mówi, „przyciężko", „życiowo". Można również, zupełnie niechcący, zagrać je bardzo zewnętrznie, to znaczy odebrać postaciom życie. W obu przypadkach postąpilibyśmy niesłusznie. Postacie Fredry nie są ani wycinkami z dziennika, ani marionetkami. Są żywe, pełnokrwiste, w większości wypadków psychologicznie prawdziwe i wierzymy w nie; — ale (i to jest typową właściwością geniuszu Fredry) są one jak gdyby z innego wymiaru. Są prawdziwe, lecz nie prawdopodobieństwem naszego życia codziennego, ale życia innego, którego naprawdę nie ma i które mogła stworzyć tylko wyobraźnia autora. Świat, stworzony przez Fredrę, w odniesieniu do powszechnie rozumianej rzeczywistości jest światem trochę bajecznym, bo zawsze pogodnym, lekkim, tanecznym, uśmiechniętym — ale wewnątrz tego świata wszystko to, co się dzieje w jego sztukach, jest tak samo realne, jak i w „prawdziwym" życiu: płacz jest połączony ze łzami, nienawiść gryzie serca, miłość jest szczerą namiętnością.

Wierzymy tym postaciom i ich uczuciom, ale jest w tej wierze coś z przejęcia się dziecka losem kukiełki w teatrze marionatek. Chcemy przez to powiedzieć, że świat Fredry odmładza nas, przywraca nam naiwność młodości, która jest skutkiem niepożytej energii, dobrego zdrowia i naturalnego optymizmu. (Mówimy wciąż o twórczości Fredry w zakresie jego arcydzieł).

O tych cechach sztuk Fredry powinien pamiętać aktor, o ile chce dobrze zagrać którąkolwiek z fredrowskich postaci. Po odrzuceniu ciężkiego rusztowania w postaci analizy tekstu, wyszukiwania właściwych akcentów, uporania się z wszelkimi technicznymi obciążeniami roli, wykonawca ma zrobić tylko jedno: wzbudzić w sobie młodość. Zasada ta dotyczy nie tylko ról młodych, postaci dodatnich, „szlachetnych", — wszystkie role trzeba grać pogodnie, beztrosko, samemu się rozkoszując ładnym wierszem, zgrabnymi powiedzeniami, kunsztownym zwrotem i zabawną sytuacją.

Omówiliśmy drugą właściwość twórczości Fredry. Praktycznie biorąc, jej znajomość jest potrzebna aktorowi-wykonawcy dopiero w końcowym okresie prób, gdy nadaje on roli kształt (formę aktorską) i czerpie materiał z formy literackiej Fredry.

Wspomnijmy jeszcze pokrótce o archaizmach Fredry. Im bardziej się wczytujemy w fredrowskie archaizmy („w tej dobie", „mocium panie" itd.), tym bardziej nam się ta staroświecczyzna podoba. Jest to dla nas wtórna cecha formalna stylu Fredry. Zasmakowanie aktora w tych słowach — jest to najlepszy sposób, ażeby widownia je zrozumiała.

6. Twórczość Fredry zawiera dzieła zbliżone do gatunku tak zwanej „wysokiej komedii" i do farsy. Przykładem pierwszego rodzaju są niewątpliwie „Śluby panieńskie", lub jednoaktówka „Odludki i poeta", wzorem drugiego — będą „Damy i huzary", lub chociażby „Nikt mnie nie zna". Zestawiając „Śluby panieńskie" z „Damami i huzarami", chwytamy oczywistą różnicę w traktowaniu własnych bohaterów przez autora. Postacie „Ślubów" są oprowadzone subtelnym rysunkiem, język „Ślubów" jest bardziej wyszukany i bogaty, w przeciwieństwie do grubego konturu psychologicznego i zewnętrznego, którymi szkicował Fredro „Damy i huzary". Postacie „Ślubów" wydają się nam bardziej prawdopodobne i żywe od bardziej może śmiesznych, ale karykaturalnych postaci „Dam i huzarów". Obie sztuki są komediami, ale o ile „Śluby panieńskie" są jak gdyby stylowym obrazkiem z pierwszej połowy XIX w., z delikatnym, pełnym wdzięku przerysowaniem charakterów — osoby „Dam i huzarów" są zaznaczone skrótami psychologicznymi, ograniczającymi ich życie wewnętrzne do paru rysów zaledwie.

Przy realizacji scenicznej sztuk Fredry jest rzeczą najbardziej istotną zachowanie subtelności jednego rodzaju jego twórczości i rozbawienia w drugim.

Role komedyj pierwszego typu muszą być oparte na bardziej szczegółowej analizie psychologicznej postaci, bardziej drobiazgowym opracowaniu szczegółów intonacyjnych, z większym naciskiem na „przeżycie" wewnętrzne roli, zbliżenia jej do „żywego" człowieka.

Role komedyj rodzaju „Dam i huzarów" wymagają większego wkładu bezpośredniego temperamentu, żywiołu i pewnej upartej, wewnętrznej jednolitości.

7. Czy Fredro jest pisarzem realistycznym?

I to pytanie jest całkiem na miejscu wobec wszystkiego, co wyżej powiedziano.

W pewnym sensie postacie Fredry są tak samo realne, tak jak postacie Zapolskiej lub Budzyńskiego. To znaczy mają duszę i ciało, umysł i uczucia, i chodzą po ziemi. W praktyce teatralnej podstawą zagrania każdej roli, każdego autora, jest znalezienie w niej konkretnego życia. Aktor musi (drogą analizy) poznać pobudki działania danej postaci, jej psychologię, usposobienie, gusta, przekonania, nawyki itd. — krótko mówiąc, musi się zapoznać z jej realnym „wnętrzem". Dopiero potem może nastąpić druga faza pracy — nadawanie temu wnętrzu wyrazu scenicznego. Dopiero w tym drugim okresie wystąpią różnice pomiędzy poszczególnymi autorami i Fredro będzie grany jak Fredro, Zapolska tak, jak ona pisała, a Budzyński, zgodnie z jego zapatrywaniem na rzeczywistość.

Granie Fredry w sposób czysto zewnętrzny (o ile to nie jest usprawiedliwione jakimś teatralnym eksperymentem) daje przeważnie parodię lub złą groteskę. I nie dziwmy się temu. Autor stworzył nie tylko ciała i rysy twarzy swoich bohaterów, ale również tchnął w nich ducha; nie tylko pokazał nam, jak się oni ruszają, ale i ujawnił, co ich porusza. Odrzucając wewnętrzną stronę roli, odbieramy jakąś część życia granej postaci, jej realność, przez co rola wychodzi sztucznie i nieprzekonywająco.

Fredro nadał swoim postaciom cechy zewnętrzne tak wyraziste, że stwarzają one dla aktorów pokusę naśladowania tylko tego, co się w tych postaciach zobaczyło, — z pominięciem tego, co jest w nich „od wewnątrz".

Ale bawienie się oglądaniem postaci i słuchaniem tego, jak one mówią, — jest rzeczą widza, natomiast rzeczą wykonawcy jest zdawać sobie najdokładniej sprawę, dlaczego właśnie dana postać tak wygląda i tak mówi.

Ponieważ, podkreślamy to raz jeszcze, rozważania nasze mają charakter praktycznie teatralny, nie wdajemy się w tym miejscu w sprawy realizmu Fredry (w jego twórczości) w stosunku do Polski ówczesnej, ani nie stawiamy pytań, w jakim stopniu jest realistyczny Fredro dla nas, współcześnie żyjących.

Z punktu widzenia sceny Fredrę należy grać na realistycznym podłożu. — I na tym właśnie trudność grania Fredry polega, że oprócz tego realizmu należy mieć zrozumienie dla specyficznej strony formalnej jego komedii.

II

1. Zanim przystąpimy do omawiania praktycznej strony zagadnienia — jak wystawiać sztuki Al. Fredry, — rozważmy pokrótce dwa podstawowe terminy teatralne — co może nam się przydać w dalszym ciągu tych uwag.

Na ogół biorąc, największe nieporozumienie wywołują nazwy: konwencja teatralna i styl sceniczny.

Terminem „konwencja teatralna" oznaczamy akiś układ pomiędzy sceną a widownią, układ, który stanowi podstawę istnienia sztuki teatralnej, zarówno w sensie fizycznym, jak i psychologicznym.

Ażeby sztuka teatralna mogła w ogóle istnieć musiała nastąpić swego rodzaju „umowa" (konwencja, pomiędzy artystami a widzami, która polega na tym, że widzowie „zgodzili się" nie zwracać uwagi na sztuczność utworu sceny, ani na wiele innych konwencji (umówności), związanych z przedstawieniem, — natomiast artyści (w myśl tej samej cichej ugody) udają, że otwór sceny jest dla nich czymś w rodzaju czwartej ściany i że drugiej części teatru, w postaci widowni, po prostu nie ma.

Tego rodzaju konwencja jest typowa dla tak zwanego teatru naturalistycznego i pociąga za sobą różne skutki w formach scenicznych i stylu przedstawień. W teatrze tego typu aktorzy grają tak, jak gdyby scena była odrębną i całkiem niezależną od widowni całością. Aktor może odwracać się do widowni tyłem, mówić szeptem (jeżeli tego wymaga akcja sztuki), siadać na krzesła ustawione wzdłuż otworu scenicznego (niby oparte o czwartą ścianę); a w Moskiewskim Teatrze Artystycznym nie wolno było kłaniać się na brawa, (które były zresztą widzom wzbronione). Iluzja jakiejś rzeczywistości, zamkniętej w obręb sceny, musiała być jak najbardziej kompletną.

Innym rodzajem konwencji teatralnej jest właśnie pełna świadomość artystów co do istnienia widowni. W teatrze tego rodzaju aktorzy zwracają się bezpośrednio do widowni, scena przedstawia rzeczywistość tylko w pewien ograniczony sposób, a układ sytuacyj jest planowany właśnie na otwór sceny.

W przeszłości, w teatrze tego rodzaju, aktorzy (przez szacunek dla widzów) nie mieli prawa odwracać się do widowni tyłem, nawet gdy ze sceny schodzili za kulisy.

Dopełnijmy określenia terminu „konwencja teatralna" przypomnieniem rodzaju konwencji w teatrach historycznych.

A więc, w starożytnym teatrze greckim scena stanowiła rodzaj tła dla aktorów, a chór (współczesny tłum) występował w tak zwanej orchestrze, głęboko wcinającej się w amfiteatralnie zbudowaną widownię.

Konwencje teatralne teatrów elżbietańskiego i hiszpańskiego (XVII w.) również odbiegały od perspektywicznej (malarskiej) konwencji współczesnego teatru.

Sens konwencji tych teatrów polegał na tym, że widz uważał scenę (tak lub inaczej budowaną) przede wszystkim za miejsce dla gry aktorów, a dopiero potem (w takim lub innym stopniu) za jakąś „rzeczywistość", podczas gdy współczesny teatr naturalistyczny uważa za swój pierwszy cel pokazanie fragmentu życia, które widz ma podglądać przez powiększoną dziurkę od klucza — otwór sceny.

2. Pojęcie stylu teatralnego (lub scenicznego) ogranicza się do samej sceny. Mówiąc o stylu teatralnym, myślimy przede wszystkim o sztukach, „stylowych", których granie jest związane ze stylowymi strojami i specjalną techniką gry aktorskiej.

Mówiąc o stylu teatralnym, możemy mieć na myśli styl poszczególnych teatrów, jak na przykład „Komedii Francuskiej", lub „Teatru Stanisławskiego", z którymi wiążemy pewien rodzaj gry i insceni-

zacji, stanowiących niejako „specjalność" tych teatrów.

Również określamy tą nazwą rodzaj gry i inscenizacji, związany z twórczością poszczególnego autora, — a więc mówimy o stylu molierowskim lub fredrowskim.

We wszystkich trzech, wyżej wymienionych, wypadkach wiążemy termin „styl teatralny" z poszczególnym autorem, lub grupą autorów, których dzieła wpływają na stworzenie jakiegoś określonego stylu scenicznego. N.B. Styl teatralny „Komedii Francuskiej", spadkobiercy tradycji teatralnych teatru francuskiego z XVII w., wiąże się z wystawianiem dzieł Moliera, Kornela, Racine'a. Styl „Teatru Stanisławskiego" powstał na skutek grania autorów szkoły naturalistycznej, przede wszystkim A. Czechowa).

3. Jakież warunki teatralnie-sceniczne są niezbędne dla wystawiania sztuk Fredry? Jakiego rodzaju „umowność" i „styl" sprzyjają najlepszemu ich wykonaniu?

Na te pytania niech nam najpierw odpowie sam autor. Zacytujmy jego uwagi sceniczne, zaczerpnięte z kilku sztuk, wybranych na chybił-trafił.

„Scena przedstawia pokój z czterema drzwiami..."

„Pokój w zamku Cześnika, drzwi na prawo, lewo i w środku..."

„Salon obszerny... Salon, drzwi boczne i środkowe... Teatr przedstawia duży pokój, drzwi środkowe i boczne..."

Oto opis bardziej złożonych dekoracyj:

> „Scena przedstawia, po prawej stronie aktorów, róg domu, gdzie jest ekspedytura i oberża razem — w głębi sztachety. Przed bramą, z tamtej strony (bramy) stoi dyliżans, który słudzy ładują; jeden z nich na samym wierzchu. Konie powinny być zasłonione rogiem domu".
>
> („Dyliżans")

> „Ogród, kawał muru całego, od lewej strony ku środkowi prosty, od środka w głąb sceny załamany i w połowie zburzony, przy tej części malarze pracują — po lewej stronie, zupełnie w głębi, za częścią całego muru, baszta, albo róg mieszkania Rejenta, z oknem. Nieco na przodzie, po prawej stronie, podobny róg mieszkania. Cześnika".
>
> („Zemsta", scena VI)

> „Prawo i lewo rozumie się od aktorów".
>
> („Co tu kłopotu")

Na podstawie tych uwag możemy twierdzić, że Fredrze zależało na stworzeniu na scenie obrazu takiej lub innej rzeczywistości, w której odbywa się akcja, ale zdaje on sobie doskonale sprawę, że ta rzeczywistość powinna być raczej tłem dla akcji i, w swoich uwagach ogranicza tło do czytelnego minimum.

Z uwag Fredry możemy również wywnioskować, że znał on możliwości techniczne i dekoracyjne ówczesnego teatru i wcale się nie martwił tym, że były one raczej skąpe.

Nasz ogólny wniosek, co do opinii Fredry, o rodzaju konwencji teatralnej, najbardziej dogodnej dla jego sztuk, jest następujący:

Fredro traktował teatr (scenę) przede wszystkim jako miejsce dla gry, a dopiero potem jako teren dla pokazania na nim jakiejś rzeczywistości. Fredro uważał, że dekoracja powinna zaznaczać teren, w którym odbywa się akcja, ale nie zależało mu na wywołaniu na scenie złudzenia, iż rzecz się dzieje na prawdę w „pokoju", lub w „prawdziwym" ogrodzie.

Pod tym względem teatr Fredry jest bliższy teatrowi Szekspira, z jego (legendarnymi) napisami, objaśniającymi, gdzie się odbywa akcja, aniżeli teatrowi naturalistycznemu, który potrafi na scenie zbudować „prawdziwy" las, często-gęsto gubiąc w nim aktorów.

Możemy zadać pytanie, czy Fredro miał rację? Czy gdyby Fredro znał możliwości techniczne teatru współczesnego, nie zażądałby również ogrodu z prawdziwą ziemią i kwiatami, lub pokoju, urządzonego ze wszystkimi drobiazgami?

Czytając inne jego uwagi, wnioskujemy, że Fredro przywiązuje wagę do charakterystycznego szczegółu w urządzeniu pokoju, lub w dekoracji ogrodu, ale żąda tylko tych szczegółów, które albo są niezbędne dla scharakteryzowania środowiska, albo są konieczne dla akcji; w większości zaś wypadków szczegóły, zawarte w uwagach Fredry, służą obu celom jednocześnie.

Oto jego żądania w tej materii:

> „Rzecz dzieje się w małym miasteczku, w domu Michała. Teatr przedstawia duży pokój. Drzwi środkowe i boczne. Przy środkowych, po obu stronach duże szafy. Po lewej stronie od aktorów okno. Na środku duży stół, kilimkiem przykryty".
>
> (*Z jakim się wdajesz, takim się stajesz*)

Opis dekoracji, zrobiony przez Fredrę, właśnie zawiera szczegóły (szafy, okno, stół), niezbędne dle akcji sztuki, ale jednocześnie daje ten opis wrażenia skromnego pokoju („stół kilimkiem przykryty") w domu przeciętnie zamożnej rodziny, zamieszkałej w małym miasteczku. Gdybyśmy spróbowali zabudować ten pokój gratami (co z punktu widzenia prawdy życiowej byłoby całkiem usprawiedliwione), straciłoby na tym prawdopodobieństwo tej sztuki. Można zawiesić pokój kotarami, ustawić konsolki, trema i sztuczne kwiaty w wazonkach, porobić schowki i kąciki, ale wtedy sytuacyjny dowcip komedii, polegający na chowaniu się Mateusza w szafie, raczej mógłby łatwo zginąć. Z niemniejszym życiowym prawdopodobieństwem może Mateusz ukryć się za jedną z kotar, lub zstawić się dużym fotelem, a wtedy ginie dowcip w postaci zamykania go na klucz, podrzucenia klucza i otwierania szafy.

W *Pierwszej lepszej* mamy następujący opis dekoracji:

> „Ogród, na przodzie sceny altana, w głębi ulica; stoły, z obu stron ławki".

Bohater tej komedii, Zdzisław, rysuje na ziemi laską kreskę, zaznaczając, że „pierwsza lepsza" kobieta, która tę kreskę przestąpi zostanie jego żoną!

Widz jest, oczywiście, zainteresowany kreską i chciałby widzieć jak najdokładniej, kto ją przestąpi. Ponieważ rzecz dzieje się w jakimś, bliżej nam nie-

znanym, publicznym ogrodzie, jakiegoś nieznanego miasta, można by urządzić na scenie ładnie zagęszczony i zakwiecony ogród, którego widok wywołałby brawa na widowni. Proszę jednak, w takim ogrodzie, przeprowadzić kreskę widoczną zarówno dobrze dla widzów, jak i dla wykonawców. Nie jest to zadanie niemożliwe, ale obawiamy się, że „prawdziwość" ogrodu musiałaby na tym ucierpieć. Poza tym ilość włożonego wysiłku w uzgodnieniu żądań teatru (sceny i widowni) oraz zachowania naturalności terenu akcji, jest z punktu widzenia ekonomii środków artystycznych niepotrzebną rozrzutnością. Fredro rozwiązuje tę sprawę znacznie prościej: — stawia „na przodzie sceny" altanę, stanowiącą centralny punkt sceny (N.B. altana jest raczej sprzętem, meblem, aniżeli dekoracją), dookoła którego rozgrywa się akcja komedii. Przeprowadzenie kreski po linii prostej, od altany do „rampy" scenicznej, najlepiej rozwiązuje całą sprawę — kreska jest na pierwszym planie i widz widzi dokładnie, kto i w jaki sposób ją przekracza. Nawiasem dodamy, że ustawiając ławki po obu stronach altany (na froncie sceny), a stół i krzesła w altanie, kończymy z urządzeniem sceny niezbędnym dla akcji. Reszta dekoracji, w postaci ogrodu i ulicy „w głębi", jest już znanym nam zaznaczeniem terenu, tłem, posiadającym drugorzędne znaczenie w ogólnej całości.

Powiedzmy sobie również, że urządzenie „prawdziwego" ogrodu publicznego pociąga za sobą konieczność wprowadzenia spacerujących po tym ogrodzie. Z punktu widzenia prawdopodobieństwa życiowego przypadkowi spacerujący musieliby również przekraczać narysowaną kreskę; — ścieśniając akcję do frontu sceny altaną i traktując resztę ogrodu jako tło, Fredro unika tego niebezpieczeństwa.

W innych sztukach Fredro stawia takie żądania:

„Stół na środku, na nim lampa. Krzesło duże z poręczami... Po prawej stronie od aktorów duże biurko, po lewej — kanapa, przed nią stół... Stoły, krzesła etc., gitara angielska na ścianie... Na przodzie sceny, po prawej stronie — stoliki, po lewej, w głębi zwierciadło stojące... Mały stoliczek przed kanapą, na nim książki i dzwonek... Stolik, na nim dopalające się świece, kieliszki, karty etc., toż samo i na ziemi, gdzie także kilka butelek".

Analizując sceniczną celowość powyższych opisów, dochodzimy do wniosku, że w każdym z wyżej wymienionych wypadków — Fredro był całkiem świadom swojej „formy scenicznej". Ograniczenie roli dekoracji do tła nie jest spowodowane warunkami ówczesnej sceny, ale jest dla Fredry koniecznością artystyczną. Nie oznacza to (w praktyce), że ściany pokoju mają być absolutnie puste, — Fredro od czasu do czasu dodaje w swoich wskazówkach: „etc." — „i tak dalej" — oznacza to jednak, że zdając sobie sprawę z potrzeby jakiegoś wykończenia dekoracji, nie przywiązywał on do tego większej wagi i zupełnie świadomie i celowo pozostawiał niedomówienia.

4. Praktycznie usposobiony reżyser teatru amatorskiego zada teraz pytanie: jak więc ostatecznie robić dekoracje do sztuk Fredry? Jeżeli mają one być tylko celowe, służyć za tło, to czy są potrzebne, na przykład, w pokojach sufity? A na oknach firanki? Na ścianach obrazy? W ogrodach drzewa, kwiaty, lub jakieś trawniki?

Na to pytanie wolimy nie udzielać szczegółowych odpowiedzi. Zależało nam na ustaleniu zasady: jak należy traktować problem dekoracji w sztukach Fredry i ten temat omówiliśmy względnie obszernie. Inne pytania tyczą się szczegółów, które można rozstrzygać wieloma sposobami. Jeżeli sufit wzmocni w zespole poczucie atmosfery „pokoju" lub „salonu", a jednocześnie nie przytłoczy proporcji ścian i mebli, znajdujących się na scenie, i nie stworzy wrażenia, że scena przedstawia „kawałek prawdziwego życia", nic nie stoi na przeszkodzie, ażeby dekoracja pokoju, lub salonu była zakończona sufitem. Jeżeli brak firanek na oknach, lub kotar na drzwiach powoduje poczucie pustki na scenie (a wiemy, że Fredro żąda tła, które odpowiadałoby wrażeniu zamieszkałego domu), należy dodać do dekoracji (urządzenia) wnętrza to wszystko, co zapełni pustkę i stworzy właściwe wrażenie. Po to są właśnie fredrowskie „etc", ale tylko tyle tych „i tak dalej", ile to jest konieczne, — gdyż Fredro wierzy zarówno we własny tekst, jak i w talent aktorów i nie chce na scenie niczego, co by mogło przesłonić grę i oderwać uwagę widza od dialogu.

5. Czy dekoracje w sztukach Fredry można „stylizować", czy też, chociażby były one tylko tłem, należy je robić „realistycznie"?

Sztuki Fredry (z nielicznymi wyjątkami) są związane z jakimś środowiskiem. Prawie zawsze znamy „stan" bohaterów jego komedyj, ich pochodzenie, stopień zamożności, gdzie mieszkają i czym się trudnią. Ze względu na „oszczędny" charakter fredrowskich dekoracji nie można w nich pominąć takiej dozy realizmu, jaką Fredro uznał za niezbędną. Jeżeli mamy na scenie, na przykład, zajazd, widz musi odnieść całkiem jednoznaczne wrażenie, że rzecz dzieje się w zajeździe. Inna sprawa, jak dekorator „zobaczy" ten zajazd, w przyjemnych, czy też bardziej ponurych barwach.

Nie należy zapominać, że tak zwana stylizacja nadaje dekoracjom (to znaczy i całości przedstawienia) bardziej abstrakcyjny, oderwany od realności, charakter. Dekoracja, w której można by grać nie tylko sztuki Fredry, ale równie dobrze innego autora, wcale stylem nie zbliżonego do Fredry, przekracza (naszym zdaniem!) granice stylizacji dekoracyjnej sztuk Fredry. Natomiast materiał, użyty dla robienia dekoracyj, może być wcale nie „prawdziwy" — chcemy przez to powiedzieć, że zwykły papier i wyrysowane, lub wymalowane na nim tło może być równie dobrą i artystyczną dekoracją, jak i budowanie „prawdziwych" ścian i stawianie „prawdziwych" drzew.

6. Mówiąc o strojach w sztukach Fredry, zaznaczmy od razu, że dla dobra tych sztuk dwa elementy muszą być na scenie realne: meble i sprzęty (rekwizyty), oraz stroje. Można w ograniczony sposób stylizować dekoracje, ale aktor i jego strój są u Fredry na pierwszym planie. Prawdopodobieństwo akcji jego sztuk i prawda psychologiczna jego bohaterów są nieodłącznie związane z epoką. Aniela, Gustaw, Papkin, Cześnik, Benet — wszystkie te (i inne postacie i ich czyny, umieszczone w naszych czasach stają się wielce nieprawdopodobne, aczkolwiek

moglibyśmy znaleźć pomiędzy nimi, a naszymi znajomymi jakieś wspólne rysy. Strojów Fredry nie należy (naszym zdaniem!) ani modernizować, ani stylizować — trzeba je uszyć, jeżeli nie da się pożyczyć, możliwie wiernie według rysunków z epoki. To samo tyczy się charakteryzacji, uczesania i zarostu.

W każdym przedstawieniu jest pożądana harmonia pomiędzy wszystkimi elementami. Tekst, styl, forma sztuk Fredry są ściśle związane z charakterami i wyglądem zewnętrznym jego postaci. Fredro sam decyduje o tym, co w jego sztukach jest ważne, — nie zwraca uwagi na tło dekoracyjne (to znaczy na szczegóły obyczajowe), natomiast traktuje swój „pierwszy plan" całkiem realnie. Stylizacja strojów jest dopuszczalna w tym sensie, że nie chodzi w tych strojach o wierność w stosunku do szczegółu (chociaż właśnie szczegół może najbardziej charakteryzować epokę), ale o nasze wrażenie, impresje, jakie mamy o strojach z pierwszej połowy XIX w.

Oczywiście, nie chcemy zamknąć drogi śmiałemu a świadomemu celów eksperymentowi teatralnemu, ale naszą radą jest poszukanie dla eksperymentu formalnego innych sztuk i innego autora.

7. Układ sytuacyj scenicznych powinien dopełniać całość inscenizacji, zbliżającej się (w teorii przynajmniej) do tak zwanego fredrowskiego stylu. Nie możemy oczywiście w ramach naszych rozważań przeprowadzić analizy sytuacyj chociażby jednej jego aktówki, chcemy natomiast ustalić założenia, z których powinien wypływać układ sytuacyjny każdej jego sztuki.

Wspominaliśmy uprzednio o takim rodzaju konwencji teatralnej, w której aktorzy nie zamykają się w obręb sceny, ale celowo grają w kierunku widowni. Teatr tego typu wychodzi z założenia, że całość przedstawienia musi być w taki sposób skomponowana, ażeby widz wszystko i dokładnie zobaczył i usłyszał, chociażby miało na tym stracić prawdopodobieństwo życiowe.

— Nie silmy się wobec naszego pana-widowni — rozumuje estetyka takiego teatru — na udawanie, że czwarta ściana istnieje. Owszem, chcemy, ażeby widzowie byli przekonani, że to, co gramy, jest zdarzeniem prawdziwym, ale chcemy tę prawdę wyrazić środkami teatralnymi, bo nasza prawda jest teatralną prawdą.

W tym celu, w tego rodzaju teatrze, aktorzy starają się nie zasłaniać jeden drugiego; prowadząc dialog, znajdują się możliwie bliko siebie, ażeby widz zbytnio nie kręcił głową, przerzucając swoją uwagę z jednego końca sceny na drugi. Przechodząc z miejsca na miejsce, aktorzy starają się nie mijać siebie w tak zwanej szufladce, bo to i nieładne i zasłania jednego z przechodzących, a wszystko najważniejsze i najtajniejsze, co mają do powiedzenia, starają się wygłosić na froncie sceny. Niedość na tym, jeżeli jeden aktor chce coś powiedzieć drugiemu, z tym, ażeby trzeci go nie słyszał, mówi to tak głośno, że słyszy go paresęt widzów, natomiast ten trzeci „nic nie słyszy", chociażby stał obok mówiącego. Co więcej, dwie rozmawiające z sobą na scenie osoby, ażeby wyjaśnić, co je dręczy, a z czym kryją się przed współrozmówcą, zwracają się z wyjaśnieniem do widowni (tak zwane „na stronie") — i znowuż słyszy ich cała widownia, ale nie partner sceniczny. Gdy już zaś aktor pozostał na scenie sam, robi to, co w życiu zdarza się raczej rzadko: mówi sam do siebie, ale znowuż w ten sposób, że słyszy go każdy widz, bo mówca zwraca się przeważnie do widowni („monolog").

Wszystko to tworzy rodzaj konwencji artystycznej (scenicznej) nie lepszy ani gorszy od konwencji operowej (— w życiu nie przemawia się śpiewem —), lub naturalistycznej (w której przekonywuje się widza, że „prawdziwy" dom może zniknąć ze sceny w ciągu 15 minutowej przerwy i w tym samym okresie czasu na tym samym miejscu może urosnąć „gęsty las"); poprostu jest to inny rodzaj konwencji. W tego rodzaju teatrze potrzeba prawdopodobieństwa, na wzór życiowego, jest rozumiana, ale poświęca się je dla celów bardziej teatralnych, takich, jak gra, ruch, zabawna sytuacja — wszystko kierowane w stronę widza-odbiorcy.

W wyniku scena staje się bardziej zbliżona do dwu aniżeli trzywymiarowej przestrzeni i sytuacje są układane nie w głąb, ale w szerz, po linii najlepszej widoczności. W myśl tej zasady, wszystkie najważniejsze sceny, dialogi, monologi powinny być sytuacyjnie planowane na froncie, z pozostawieniem głębi sceny na wejścia i zejścia, oraz jakieś potrzeby specjalne (np. podsłuchiwanie). W tego rodzaju przedstawieniach partnerzy mówią do siebie, ale wszędzie tam, gdzie prawdopodobieństwo sytuacji nie stoi na przeszkodzie, ciała mówiących są z lekka zwrócone w kierunku widowni. Oczywiście, aktor obraca się tyłem do widowni tyle razy, ile zachodzi po temu potrzeba (— wychodzi, obejrzał się, ażeby zobaczyć kogoś wchodzącego —), ale, o ile w teatrze naturalistycznym aktor w swoich obrotach od i do widowni chce zachować proporcje prawdopodobieństwa życiowego, w teatrze, przez nas omawianym, nikt z tymi proporcjami się nie liczy.

8. O ile w sztukach współczesnych ilość ruchu jest ograniczona do życiowego minimum — postacie wchodzą, siadają, rozmawiają, wychodzą —, w sztukach Fredry panuje wzmożona ruchliwość. Postacie sztuk współczesnych są statyczne na miarę życiową; role fredrowskie są pełne dynamiki, skupionego temperamentu i nikt ich nie utrzyma długo na jednym miejscu.

W sztukach współczesnych najlepiej zorganizowany ruch sceniczny będzie właśnie wyglądał na niezorganizowany, życiowo przypadkowy; w sztukach Fredry ruch wymaga dokładnej, omalże nie geometrycznej, a w każdym razie ładnej rysunkowo organizacji. Ponieważ w fredrowskich sztukach uwagi widza nie rozprasza żadne życiowe środowisko (dekoracja, tłum), skupia się ona wyłącznie na aktorze — na tym, co aktor mówi (i jak mówi), oraz na jego ruchu.

Ruch w sztukach Fredry nie jest ograniczony do czynności życiowych, jest czynnikiem, pod względem ważności fredrowskich form scenicznych zajmującym miejsce zaraz po sztuce mówienia.

> „Jedną z najprzyjemniejszych zabaw jest bez wątpienia teatr salonowy (Théâtre de Société). Wykluczono z niej wszakże muzykę. Opery tam bowiem, jak (i) koncerta są prawie niemożliwe, ale można między niemi zająć pośrednie stanowisko. W tym celu napisałem fraszkę, jako

wzór nowego rodzaju intermezzo, niby ramki scenicznej, w której koncert ściśnięty, mógłby znaleźć miejsce w teatrze salonowym. O takie ramki nietrudno będzie w każdym czasie, a dyrygującego muzyką zadaniem będzie nie tylko wybór śpiewów, ale oraz i połączenie choćby tylko w części, konieczne dla **formy scenicznej**, potrzebnego akompaniamentu fortepianu z koncertem, albo i całą orkiestrą".

Zacytowaliśmy przedmowę Al. Fredry do jego *Koncertu-intermezzo, w jednej odsłonie* z dwu przyczyn.

Po pierwsze uważamy za potrzebne podkreślić znaczenie dla Fredry formy scenicznej, co stanowiło właśnie przedmiot naszych rozważań. W przypadku *Koncertu-intermezzo* Fredro uważa za konieczność artystyczną (formalną) wzmocnienie, steatralizowanie dźwięku fortepianu, dodając do niego małą (koncertową) lub całą orkiestrę, nie licząc się wcale z nieprawdopodobieństwem życiowym takiego uzupełnienia.

Po wtóre, chcemy zwrócić uwagę czytelnika na stosunek Fredry do teatru salonowego, to jest do teatru amatorskiego. Uważa go on za jedną z najprzyjemniejszych zabaw, ale tej zabawie stawia poważne warunki. Żąda nie tylko wysiłku obsadowego — śpiewaków i orkiestry, ale używając terminu „forma sceniczna" — wykazuje dbałość o poziom artystyczny nawet w fraszce, pisanej dla teatru amatorskiego.

JERZY SULIKOWSKI

Audycje z płyt gramofonowych

Garść uwag praktycznych

Organizatorzy oświatowi i pracownicy świetlicowi stają niejednokrotnie wobec zagadnienia, jak najlepiej montować i prowadzić audycje z płyt gramofonowych w ramach akcji świetlicowej.

Trudności nastręcza tutaj nie tylko brak odpowiednich nagrań, niezbędnych dla zilustrowania tematu, który odpowiada potrzebom chwili, ale również częstokroć wybór samego tematu.

Odrębny problem stanowi redakcja komentarza, bez którego audycja traci zarówno na wartości dydaktycznej, jak i na sugestywności wobec słuchacza.

Toteż, przystępując do opracowania koncertu z płyt, należy zawczasu zbadać i obliczyć istniejące możliwości praktyczne pod kątem widzenia:

a) materiału płytowego,
b) dostępnego materiału informacyjnego.

Czasem niewielka zmiana zakresu tematu umożliwia włączenie nagrań lub wykorzystanie informacji, które w pierwotnie planowanym ujęciu pozostałyby niewykorzystane. Tak np. temat „Polska muzyka fortepianowa po Chopinie", trudny do zrealizowania ze względu na ograniczoną ilość odpowiednich płyt, stanie się wykonalny przez rozszerzenie go także i na muzykę skrzypcową pod ewentualnym tytułem: „Wirtuozi polscy ostatniego stulecia". Szczegółowy plan dyspozycyjny takiej audycji jest podany w toku dalszych rozważań.

Niewielka stosunkowo ilość płyt, nadających się do wykorzystania w formie audycji, jest wynikiem krótkowzrocznej polityki firm produkujących, które powodują się przede wszystkim względami kupieckiej kalkulacji. Na szczęście można jeszcze spotkać egzemplarze nagrań H.M.V. Special Records, nagrane w czasie ostatniej wojny przez His Master's Voice w porozumieniu z polskim Ministerstwem Informacji i Dokumentacji w Londynie. Pewne wartościowe materiały znajdują się także w nagraniach B.B.C. na płytach „London Transcription Service" oraz w nagraniach II Korpusu, wykonanych w Italii. W związku z dużym rozproszeniem tych materiałów, palącą staje się potrzeba zorganizowania Centralnej Płytoteki i Wypożyczalni, w której znalazłyby się wszystkie wartościowe nagrania polskie i z której mogłyby korzystać ośrodki polskie na prowincji.

Przechodząc z kolei do sposobów ujęcia tematycznego, można podzielić audycje z płyt na trzy typy:

1) Audycje historyczno-bibliograficzne, omawiające twórczość danego kompozytora lub pewien okres w twórczości polskiej, czy też innych narodów, jak np. „POLSKA MUZYKA SYMFONICZNA XIX WIEKU".

2) Audycje stylistyczne, poświęcone rozwojowi określonego sposobu ujęcia muzycznego, czy też określonej formy muzycznej u jednego lub kilku kompozytorów. Takim tematem byłyby np. „PIERWIASTKI POLSKIE W TWÓRCZOŚCI CHOPINA".

3) Audycje analityczne — pod kątem widzenia muzyczno-fachowym, co oczywiście wymaga od komentatora konkretnych wiadomości z dziedziny techniki kompozytorskiej, budowy utworów, historii muzyki, a przynajmniej umiejętności wynajdywania niezbędnych danych i znajomości odpowiednich źródeł.

Dużą pomocą dla każdego organizatora, jeżeli chodzi o uzupełnienie informacji fachowych, jest słuchanie pewnych typów audycji radiowych, jak np. w Anglii „Music Magazine" (Home Service, co niedzielę, godz. 11.30) „Your Music Club" (Light Programme, co wtorek, 18.30) oraz w ramach audycji dla szkół wykłady poświęcone t.zw. „Musical Appreciation", to znaczy wyrobieniu umiejętności inteligentnego słuchania i oceny u słuchacza. Znakomite audycje tego samego typu nadaje radio francuskie.

Drugim źródłem są dzieła muzyczne, jakie można znaleźć w każdej angielskiej bibliotece publicznej. Jeżeli chodzi o muzykę polską, to wiele informacji zawiera krótka broszura w języku angielskim, wydana w 1944 roku przez Polish Publications Committee p.t. „Polish Music".

Narzuca się tu celowość uzgodnienia akcji kilku ośrodków w tym samym okręgu, które mogłyby sobie przychodzić z pomocą przez wymianę komentatorów z opracowanymi tematami i doborem płyt, oraz przez prowadzenie zakupu nowych płyt pod kątem wspólnych potrzeb.

Jeżeli chodzi o techniczną stronę zorganizowania wieczoru muzycznego z płyt, to odpowiednie pomoce są najczęściej na miejscu w postaci adaptera lub patefonu — adapter jest oczywiście lepszy ze względu na dokładniejsze oddanie barw instru-

mentalnych. W pewnych przypadkach można powiązać tego rodzaju audycje z akcją słuchania stosownych koncertów nadawanych przez radio. W tym celu jest rzeczą wskazaną prenumerowanie „Radio Times'', który ukazuje się co piątek i daje możność przygotowania objaśnień jeśli nie do niedzielnego koncertu popołudniowego (14.30 Home Service) i wieczornego (Home Service 18.30), to przynajmniej do koncertu symfonicznego w środę (Home Serv. 20.00-22.00) i koncertu solistów (Home Serv. czwartek 19.30).

Słuchanie koncertów radiowych czy też audycji z płyt powinno odbywać się w miarę możności w ścisłym kółku i w pomieszczeniu zapewniającym względną ciszę i spokój, jak np. czytelnia lub sala wykładowa.

Nie należy przeładowywać audycji komentarzami: krótki wstęp wprowadzający i zwięzłe objaśnienia przed poszczególnymi utworami, czy grupami utworów, wystarczą w zupełności. Czasem można przytoczyć przetłumaczony fragment z artykułu w „Radio Times'' lub innego źródła, z którego komentator korzystał.

Po wyczerpaniu programu może nastąpić dyskusja z udziałem możliwie dużego procentu słuchających. Jeżeli w toku dyskusji wyłoni się zagadnienie istotnej wagi, na które komentator nie umie dać zadowalającej odpowiedzi, można zwrócić się po wyjaśnienie do centrali Y.M.C.A. w Londynie. Z biegiem czasu, o ile akcja audycji płytowych zatoczy szersze kręgi, można zastanowić się nad uruchomieniem specjalnej „Skrzynki Muzycznej'' w „Poradniku'', gdzie zagadnienia te znalazłyby odpowiednie omówienie.

Warto zawsze pamiętać, że nabywanie ścisłej wiedzy muzycznej nie jest głównym celem audycji; najcenniejszą zdobyczą jest zachęcenie i przyzwyczajenie słuchacza do **krytycznego słuchania muzyki**, t. zn. analizowania i formułowania swoich wrażeń oraz do wyrażania uzasadnionego sądu o utworach, opartego na umiejętności porównywania nowych wrażeń słuchowych z wrażeniami poprzednio doznanymi i przemyślanymi.

Mimo stosunkowo rzadkich koncertów solistów w polskich ośrodkach, istnieje i w tej dziedzinie możliwość takiego doboru wykonawców i repertuaru, aby ich wkład był zreasumowaniem lub uzupełnieniem audycji płytowych zwłaszcza w zakresie muzyki polskiej, spełniając w ten sposób rolę dodatkowego czynnika umuzykalniającego i podtrzymującego tradycję sztuki rodzimej.

Z kolei zastanówmy się nad szczegółową dyspozycją przynajmniej kilku typowych audycji, które mogłyby posłużyć za pewnego rodzaju wskazówkę ogólną.

„POLSKA MUZYKA SYMFONICZNA XIX WIEKU''

Po krótkim wstępie omawiającym skład orkiestry symfonicznej i jej możliwości i zastosowanie, należy podać tło historyczne rozwoju polskiej twórczości symfonicznej, spełniającej rolę przeciwwagi procesu wynarodowienia, prowadzonego przez zaborców. Podobnie, jak Chopin wprowadził pierwiastki ludowe polskie w muzyce fortepianowej, tak S. Moniuszko przeszczepił je na pole muzyki orkiestrowej. Przykłady: Uwertura do opery „Halka'', Uwertura do op. „Flis'', Uwertura programowa „Bajka'', Tańce Góralskie i Mazur z op. „Halka'' (nagrania H.M.V. Special Records). Tymi samymi drogami postępowali symfoniści polscy drugiej połowy XIX wieku: Żeleński, Noskowski i Karłowicz. (Przykłady: Poematy symfoniczne Noskowskiego „Step'' i „Morskie Oko'', Karłowicza „Powracające fale'' i Serenada na orkiestrę smyczkową (nagrania H.M.V. Special Records). W związku z formą „poematu muzycznego'' nie zaszkodzi garść uwag o t. zw. muzyce programowej oraz wskazanie na związek nastrojowy i dynamiczny muzyki z obrazem lub akcją, jakie ta muzyka ma za zadanie ilustrować.

„WIRTUOZI POLSCY OSTATNIEGO STULECIA''

Nawiązać do Chopina i jego zdobyczy technicznych, które skierowały muzykę europejską na nowe tory oraz wywarły decydujący wpływ na twórczość polskich kompozytorów solowych. Za przedstawicieli kierunku wirtuozowskiego należy uważać przede wszystkim tych, którzy byli równocześnie twórcami i wykonawcami. Podać krótką charakterystykę stylu „wirtuozowskiego'', jako tego, który daje przewagę pierwiastkowi popisowemu i szuka możliwie ozdobnej szaty technicznej dla pomysłów muzycznych o nierównej wartości.

W twórczości polskiej dadzą się rozróżnić dwie grupy utworów: kompozycje o charakterze narodowym i kompozycje o charakterze kosmopolitycznym. Do pierwszej zaliczamy takie utwory jak: 2 Koncert skrzypcowy H. Wieniawskiego (nagranie H.M.V. solista Jasha Heifetz), „Scherzo Tarantelle'' tegoż kompozytora (H.M.V. wyk. Menuhin), Kwintet Fortepianowy (I cz.) J. Zarębskiego (H.M.V. Special), Koncert fortepianowy I. Paderewskiego (H.M.V. solista Sanroma), „Menuet'' Paderewskiego (H.M.V. w nagraniu kompozytora), wariacje op. 3 K. Szymanowskiego (H.M.V. Special, w wyk. Małcużyńskiego).

Utwory drugiej grupy: H. Wieniawski — „Kujawiak'' i „Obertas'', Paderewski — „Cracovienne fantastique'' (różne nagrania), Paderewski — „Intermezzo Polacco'', Maciejewski — Mazurek (nagranie H.M.V. Special).

„PIERWIASTKI POLSKIE W MUZYCE CHOPINA''

Uzasadnienie: wpływ muzyki ludowej w latach dziecinnych; tęsknota za Krajem w latach wygnania — stąd wewnętrzna potrzeba wyżycia się w tworzeniu muzyki, dającej twórcy złudzenia łączności z rodzimą glebą.

Przykłady: Polonezy i Mazurki, zwłaszcza Polonez fis-moll (połączenie poloneza z mazurkiem), część środkowa Poloneza As-dur (szarża artylerii konnej w bitwie pod Grochowem), Mazurek F-moll, op. 68 Nr 4. (ostatnia kompozycja Chopina, podyktowana na łożu śmierci). Zwrócić uwagę na podział Mazurków pod kątem pochodzenia z ludowych form tanecznych na Mazury, Oberki i Kujawiaki, występujące oddzielnie lub w połączeniach.

Przykłady form nietanecznych, w których pierwiastek polski występuje wyraźnie:

Etiuda Rewolucyjna (op. 10 Nr 12) i Preludium D-moll (Nr 24) skomponowane w Sztuttgarcie pod wpływem wiadomości o upadku powstania listopadowego;

Scherzo H-moll (Nr 1) — część środkowa oparta na motywie kolędy „Lulajże Jezuniu'', skomponowana w Wiedniu w czasie świąt Bożego Narodzenia, pierwszych, spędzonych zdala od domu, na obczyźnie.

Finał koncertu fortepianowego E-moll (Nr 1) — przykład krakowiaka.

Finał koncertu fort. F-moll (Nr 2) — przykład mazurka, potraktowanego symfonicznie.

Andante Spianato i Polonez Es-dur — przykład Poloneza w symfonicznym ujęciu.

Ballada F-dur (Nr 2), inspirowana „Świtezianką'' Mickiewicza — wskazać momenty ilustracyjne.

Pieśni: „Piosnka litewska", „Hulanka" (mazurek), „Śpiew pogrzebowy", „Wojak".

Większość utworów Chopina jest nagrana na płytach komercjalnych (H.M.V. i inne) oprócz pieśni, które istnieją w nagraniach London Transcription Service.

„OD HARMONII ROMANTYCZNEJ DO NOWOCZESNEJ"
(Temat analityczny)

Do właściwego udokumentowania tematu pożądana jest demonstracja przy fortepianie dla uzmysłowienia następujących współbrzmień dźwiękowych: a) interwali konsonansowych i dysonansowych, b) połączeń akordów konsonansowych, c) typowych rozwiązań akordów dysonansowych na konsonansowe, d) połączeń akordów opartych na skali całotonowej, e) następstw akordów dysonansowych, f) współbrzmień akordów, należących do różnych tonacji (bitonalnych). Przykłady te są uszeregowane w takiej kolejności, w jakiej chronologicznie postępowała ewolucja od harmonii romantycznej do harmonii nowoczesnej.

Przykłady: I) Harmonia romantyczna („b" i „c"). Dowolne utwory romantyczne o prostej konstrukcji akordowej, np. jeden z Nokturnów lub Preludiów Chopina, Niedokończona Symfonia (część 2) Schuberta, Nokturn z suity „Sen Nocy Letniej" Mendelssohna i t.p. (nagrania komercjalne).

II) Harmonia „impresjonistyczna" (d) Preludia fortepianowe Debussy'ego (np. „La Cathedrale Engloutie"), „Jeux d'eau" i suita „Daphnis et Chloe" Ravela, Balet „Three-Cornered Hat" Manuela de Falla, „Fontaine d'Arethuse" Szymanowskiego i t.p. (nagrania komercjalne).

III) Harmonia dysonansowa („e" i „f"): balet „Harnasie" Szymanowskiego, „Żołnierze" Kondrackiego, „Mazurek" Maciejewskiego (nagrania H.M.V. Special), utwory Gustawa Holsta, William Waltona, Strawińskiego, Beli Bartoka.

Należy zwrócić uwagę słuchaczy na fakt, iż w każdej epoce pewni kompozytorzy szukali nowych dróg i środków wyrazu muzycznego i to, co pisali, raziło ucho współczesnej publiczności, wykształcone na wzorach przeszłości. Nasi synowie i wnukowie będą zapewne przyjmowali muzykę Szymanowskiego za równie naturalną i zrozumiałą, jak jest dla nas dzisiaj muzyka Moniuszki.

Wiele innych tematów nasuwa się do opracowania nawet przy szczupłych zasobach ilustracyjnych. Tak np. w tym roku upływa 10 lat od śmierci wielkiego patrioty i muzyka polskiego, Ignacego Paderewskiego, i zmontowanie programu jego utworów stanowi wdzięczne zadanie dla organizatorów. Jako źródło historyczne może posłużyć biografia Paderewskiego pióra Rom Landau'a (tłumaczona na polski).

To samo dotyczy takich tematów, jak: „Polska pieść artystyczna", „Opery Stanisława Moniuszki", „Tradycja chóralna w Polsce", „Pieśni patriotyczne i religijne", „Krajobraz polski w muzyce" — żeby wymienić tylko tematy, związane z muzyką polską. Jak w każdej dziedzinie, tak i tu praktyka i doświadczenie pobudzą wyobraźnię organizatorów do wynajdywania coraz to nowych a interesujących tematów.

MICHAŁ STOPA

Rola biblioteki i bibliotekarza

Polska YMCA była czynna na polu bibliotekarstwa oświatowego w ogólnym ruchu kulturalno-oświatowym w W. Brytanii od 1940 r. i wytrwała do chwili obecnej. Byli żołnierze polskich sił zbrojnych dobrze pamiętają, gdy biblioteki Imki zaspokajały głód czytelnictwa w najtrudniejszym okresie, kiedy — poza Imką — żadna inna polska organizacja nie mogła wyjść na spotkanie potrzebom żołnierzy, którzy łaknęli polskiego drukowanego słowa. Chociaż dzisiaj na tym polu wiele się zmieniło, wciąż Polska YMCA utrzymuje swoją pozycję, o czym świadczą dobrze zorganizowane i prowadzone biblioteki stałe (Londyn, Edynburg, Sheffield, Barnsley i Croydon). Są to placówki żywe, spełniające dodatnią rolę w życiu duchowym Polaków.

Gromadzenie dzieł polskiego piśmiennictwa w czasie drugiej wojny światowej doczekało się właściwego uwieńczenia. W obecnych planach działalności Imki leży poważna troska, aby wartości kulturalne, z takim trudem zebrane, zostały szeroko rozpowszechnione wśród społeczeństwa polskiego, które zdecydowało się na pozostawanie w obcym środowisku. Z tych względów wydaje się, że „Poradnik" przysłuży się sprawie bibliotecznej, jeśli zechce opublikować na swoich łamach parę artykułów, związanych z zagadnieniami książki. Na pierwszy ogień wybrałem temat ogólny o roli biblioteki i bibliotekarza, wprowadzający podstawowe pojęcia, potrzebne do rozważań nad zagadnieniami samokształcenia.

* * *

Rola biblioteki w ciągu wieków zmieniała się i upłynęło wiele czasu, zanim doczekała się obecnego stanowiska. W tradycyjnym ujęciu rolę biblioteki chciano zamknąć w trzech zadaniach: gromadzenie książek, opracowywanie ich i udostępnianie czytelnikom.

Rola bibliotekarza była zawsze dostosowana do aktualnej roli biblioteki. W pierwszym okresie rozwojowym bibliotekarstwa, kiedy naczelnym celem biblioteki było gromadzenie książek, i rękopisów bibliotekarz był kustoszem, czuwającym, aby skarby kultury były jaknajlepiej zabezpieczone. W drugim okresie na plan pierwszy w bibliotece występuje opracowanie zgromadzonych dzieł przez ich bibliograficzne opisanie. Bibliotekarz był wtedy już nie tylko strażnikiem, ale i pracownikiem kulturalnym, który systematyzował, szeregował, opisywał i ptzygotowywał księgozbiór biblioteczny do następnej roli, jaką biblioteka miała spełniać. W drugiej połowie XIX w. na miejsce naczelne wysuwa się trzecie zadanie, polegające na udostępnianiu czytelnikom zebranych i opracowanych zasobów biblioteki. Od tego czasu

biblioteki stają się publicznymi instytucjami oświatowymi, które mają służyć całemu społeczeństwu.

Żyjemy w kraju, który w 1950 r. obchodził stulecie Aktu Parlamentarnego, nadającego bibliotekom oświatowym prawa publiczności i powszechności. Biblioteki na równi ze szkolnictwem w ciągu stu lat nie tylko kształciły, ale i wychowywały naród brytyjski, którego pojęcie demokracji obejmuje dziś postulat swobodnego i niczym nieograniczonego dostępu do dóbr kulturalnych oraz należytego wykształcenia i przysposobienia do korzystania z cywilizacji i sztuki.

Czy Polacy w tym kraju tworzą scaloną grupę społeczną? Scalanie społeczeństwa opiera się na wspólnym fundamencie uczuć, myśli i dążeń, który pozwala, pomimo różności religii, zawodu, stanu zamożności i stanowiska społecznego rodziców, rozumieć się nawzajem i współdziałać. Przeobrażenia, jakie dokonały się w okresie naszego życia, są tak duże, że chociaż mówimy tym samym językiem, często się nie rozumiemy, gdyż nie zostaliśmy jednakowo przygotowani do zrozumienia nowych idei, problemów i metod, które kształtują nowe życie. Przyczyn tego stanu rzeczy należy szukać w stuletnim zaniedbaniu kulturalnym Polski podczas niewoli oraz w skutkach wojen, które najczęściej na długie lata paraliżują najdoskonalsze systemy kształcenia i wychowania nanarodu. Jeśli taki jest stan narodu całego, cóż dopiero mówić o grupie Polaków na obczyźnie, która jest raczej odpryskiem od głównego pnia, poddanym najróżnorodniejszym procesom socjologicznym w zależności od tego, co kto robi, ile zarabia, jakie ma wykształcenie, wychowanie i aspiracje dla siebie i rodziny. Nie jest też obojętne, czy się żyje w zwartej polskiej grupie, czy jest się skazanym na dzielenie życia z tubylcami o wielkiej przewadze cywilizacyjnych urządzeń i głęboko zakorzenionych moralnych podstawach życia. To wszystko powoduje, że jesteśmy bardzo zróżniczkowani. Aby temu przeciwdziałać, należy jak najszybciej przystąpić do realizowania idei upowszechnienia kultury we wszystkich jej przejawach i postaciach.

Rola książki w upowszechnieniu kultury jest niezastąpiona. Książka posiada rzadką i przedziwną zdolność powszechnego oddziaływania na ludzi. W każdym miejscu, o każdej porze, bez dodatkowych urządzeń, bez świadków, książka może dać godziwą rozrywkę, być niezastąpionym towarzyszem w poszukiwaniu nowych wartości, potrzebnych do budowania własnego światopoglądu i stawania się lepszym człowiekiem.

Do nowoczesnych zadań biblioteki i bibliotekarza należy nowe zadanie upowszechnienia nie tylko kultury własnego narodu, lecz i całej ludzkości, przez udostępnienie czytelnikom poznania prawdziwych dzieł czy arcydzieł piśmiennictwa. Stosownie do tego rola bibliotekarza musi się stać inna. Stopniowo z pośrednika pomiędzy książką a czytelnikiem musi się stawać wychowawcą, który nie tylko nauczy czytelnika korzystania z książki, lecz pokieruje jego czytelnictwem. Biblioteka dzisiejsza powinna kierować wychowaniem jednostek ludzkich. Stąd obowiązek poznania różnic osobowych czytelników w celu indywidualizowania metod wychowawczych.

Oczywiście można mnożyć zadania bibliotek i obowiązki bibliotekarzy, lecz czy sprostamy zadaniom przy ograniczonych możliwościach materialnych i ludzkich? Akcja biblioteczna na równi z systematycznym szkolnictwem jest imprezą kosztowną i nie może być obliczona na zyski materialne. Skąd więc brać środki, aby pomnażać księgozbiory, kształcić nowe zastępy bibliotekarzy, którzy by podjęli się zaszczytnej pracy wychowania nowego Polaka, dostosowanego do życia współczesnego? Sądzę, że kierownicy społecznych organizacyj kulturalno-oświatowych nie przejdą nad tym problemem do porządku, lecz w swoich planach wcześniej czy później będą musieli przewidzieć środki na sfinansowanie tego wielkiego przedsięwzięcia, jakie ma do spełnienia nowocześnie pojęte bibliotekarstwo oświatowe. Chałupnicze bibliotekarstwo nie rozwiąże tego trudnego problemu, bo dzisiejszy polski czytelnik, który widzi i styka się ze wspaniale zorganizowanymi brytyjskimi bibliotekami publicznymi, pragnie, aby w sposób podobny zostały zaspokojone jego potrzeby kulturalne, związane z należeniem do rodzimego społeczeństwa.

Wydaje mi się, iż zbliża się czas na daleko idącą koordynację uchodźczego bibliotekarstwa oświatowego. Polska YMCA może w odpowiedniej porze podejmie się trudnego zadania i wystąpi z projektem takiej organizacji bibliotekarstwa polskiego w W. Brytanii. Chodziłoby o pokrycie odpowiednią siecią bibliotek polskich wszystkich skupień polskich w tym kraju oraz wystąpienie z polskim planem wydawniczym na emigracji z uwzględnieniem hierarchii potrzeb tak, aby drukowano nowości czy wznowienia dzieł dla różnych kręgów czytelniczych.

O powodzeniu akcji rozstrzygnie współczesny bibliotekarz oświatowy, który, kierując wychowawczo lekturą, będzie zbierał codzienne życzenia czytelników, aby podsumowane wyniki swych spostrzeżeń wykorzystywać do wskazywania tematyki autorom i wydawcom. Bibliotekarz oświatowy przygotowuje nowe kręgi czytelników dla literatury klasycznej i literatury naukowej. Zapotrzebowanie na te działy będzie stopniowo rosło szczególnie wtedy, gdy krajowa literatura polska będzie trudna do zdobycia lub stanie się nie do przyjęcia z uwagi na tendencyjność i tematykę utylitarną. Dzisiejsi bibliotekarze już powinni zacząć prace nad opublikowaniem katalogów swych bibliotek. Ogłoszenie podstawowego przewodnika lektury dla przeciętnego czytelnika na pewno zostałoby przyjęte z wielką wdzięcznością przez tych czytelników, którzy awansują z grupy czytających dla przyjemności i zabicia czasu do grupy, poszukującej odpowiedzi na dręczące ich pytania natury ideowej, społecznej i moralnej.

Współczesny bibliotekarz oświatowy musi myśleć o nowych zastępach swoich pomocników-bibliotekarzy, którzy umożliwią mu jego akcję dydaktyczną i wychowawczą, wnikanie w życie społeczeństwa i włączanie biblioteki do czynnego udziału w procesie upowszechniania kultury i doskonalenia człowieka. Pogłębienie dotychczasowej roli, aktywne ożywienie i pełne uspołecznienie pracy bibliotek i bibliotekarza jest nakazem chwili i powinno być podjęte bez zwłoki.

WIECZORNICE

materiały i pomoce

KAZIMIERZ PRZERWA-TETMAJER

KSIĄDZ PIOTR

Adaptacja sceniczna w opracowaniu Olgi Roesler-Żeromskiej

O s o b y :

Ks Piotr Załański — kanonik

Mateusz Tymoteusz Dzięgielewski — organista kłonicki

Panna Katarzyna Capikówna — gospodyni

Ignaś Znajda — sierota.

Przed sceną po lewej stoliczek, lub krzesło Lektora, czytającego fragmenty opowieści o księdzu Piotrze. Nie używamy kurtyny. Światło skupia się chwilami na fragmentach, odgrywających się na scenie, chwilami wydobywa postać Lektora przed scenę. Na scenie wówczas ciemno.

Scena rozjaśnia się powoli. W głębokim fotelu ks. Piotr. W oddaleniu pełnym uszanowania — Dzięgielewski.

Ks. Piotr: Jakiegoś to herbu, panie Dzięgielewski, Cykoria?

Dzięgielewski: Ozoria, do usług księdza kanonika dobrodzieja.

Ks. Piotr: Acha! no proszę, kto by myślał. A napiłbyś się, panie Dzięgielewski, herbu Ozoria, wódki?

Dzięgielewski: Jak wola księdza kanonika. Czemu nie. . .

Ks. Piotr: A jakąż byś wacan dziś preferował? Anyżówkę, czy kminkówkę?

Dzięgielewski: Ano, tak po prawdzie żeby powiedzieć, to kminkówkę, ze względu na to, jako jutro wtorek, wydaje mi się racjonalniejsza.

Ks. Piotr: O! jakimże to górnym stylem przemawiasz! Myślałby kto, żeś z nieboszczykiem Słowackim „Króla-Ducha" komponował. Ale cóż to ma do tego, Dzięgielewski, organisto?

Dzięgielewski: Niby za pozwoleniem księdza kanonika. . . co ma do czego mieć?

Ks. Piotr: Kminkówka do wtorku.

Dzięgielewski: Ano, po prawdzie żeby powiedzieć, to ona może i nic do niego nie ma.

Ks. Piotr: To dlaczegoż wacan powiedziałeś?

Dzięgielewski: E. . . kiedy to jegomość to tylko zawsze tak człowieka musztruje. . .

Ks. Piotr: Ho! ho! panie Dzięgielewski, organisto kłonicki! Pamiętasz, jakem was maszerować uczył, tu, na dziedzińcu przed plebanią, kiedy się to na burzę zbierało? I karabinkiem machać? Choć co prawda tom sam maszerować nigdy nie umiał, bom służył w jeździe i miał pałasz, nie karabin. Pamiętasz, panie Dzięgielewski, jaki to był ze mnie tęgi oficer w piątym pułku ułanów, za księcia Konstantego? Jakiego miałem kasztanka, ho! Pamiętasz waść, panie Dzięgielewski?

Dzięgielski: Jakże mogę pamiętać, księże kanoniku dobrodzieju, kiedy wtenczas moja matka, jeszcze panną bywszy, w Sabaciszkach na jarmarkach tańcowała?

Ks. Piotr: A prawda, panie Dzięgielewski, żeś ty cokolwiek młodszy ode mnie. Wiele to wiosen sobie liczysz?

Dzięgielewski: W metryce mam, jakom się urodził w trzydziestym drugim, z ojca Kacpra Mateusza i Kleofasji Zaściańskiej, Dzięgielewskich małżonków, herbu Ozoria.

Ks. Piotr: I od razu miałeś żółte wąsy, panie Dzięgielewski, organisto?

Dzięgielewski: O. . . gdzie zaś! Jakże mogłem wąsy mieć, dopiero co z łona matki wyszedłszy?

Ks. Piotr: A był Rzymianin dentatus, co się z zębami urodził, dlaczegóż by nie miał być Dzięgielewski „wąsatus"? Czy ty co gorszego od jakiego poganina, albo co?

Dzięgielewski: Pewnie, żeśmy od pogan lepsi, jeszcze szlachta. . .

Ks. Piotr: A widzisz. A ja się urodziłem w siedemset dziewięćdziesiątym dziewiątym, a teraz mamy ośmset osiemdziesiąty szósty, to ileż mi jeszcze do setki brakuje, panie Dzięgielewski, herbu Cykoria?

Dzięgielewski: Ozoria, po prawdzie powiedzieć, do usług księdza kanonika dobrodzieja.

Ks. Piotr: Niech mu będzie!. . . No wiele?

Dzięgielewski: Żeby ksiądz kanonik miał dziewięćdziesiąt, toby brakowało dziesięć.

Ks. Piotr: A żebym miał sto, to by nie brakowało nic, prawda?

Dzięgielewski: E, kiedy jegomość musi zaraz człowieka stropić. Jak się zaś od dziesiątki odejmie. . .

Ks. Piotr: No, wiele? prędko!

Dzięgielewski: Ouuu. . . przecież to tak zaraz. . .

Ks. Piotr: A nibyś taki, panie Dzięgielewski, w rachunkach biegły, jak Żyd w tańcu. To już ci pomogę. Trzynastki mi brakuje do setki. Wieleż to czyni?

Dzięgielewski: Właśnie chciałem powiedzieć, na psa urok, osiemdziesiąt siedem.

Ks. Piotr: Trzynastka, panie Dzięgielewski, trzynastka, feralna cyfra. Ale, jakem szlachcic, nie opuszczę Panu Bogu od setki ani dnia, na honor, nie opuszczę!... Czym to jeszcze nie krzepki? Zeszłej niedzieli, pamiętasz waść, jakem huknął z ambony ku panu Karasowskiemu Bolesławowi z Wólki, co był zasnął w ławce, tak się wzdrygnął, aż mu okulary z nosa spadły... Oho! *Wstaje i daje kilka kroków.* Jeszcze się nie dam! Napiłeś się, panie Dzięgielewski, wódki?

Dzięgielewski: *Smętnie.* Jakże, kiedy ksiądz kanonik tylko obiecać raczył.

Ks. Piotr: No, to wyjmijże karafeczkę z kredensu! A że dziś jest poniedziałek, a jutro wtorek — dwie. *Dzięgielewski wyciąga butelkę z kredensu.* Nie tę, tamtą, tak... Na tę intencję łykniesz sobie naprzód anyżówki, potem kminkówki.

Dzięgieleski: *Nalewa.* Za łaską księdza kanonika.

Ks. Piotr: Łyknąłeś?

Dzięgielewski: Niby tak.. *Nalewa.*

Ks. Piotr: Teraz drugą.

Dzięgielewski: *Pije.* Niby już...

Ks. Piotr: Zakąśże teraz piernikiem. Dobry?

Dzięgielewski: *Z zachwytem.* Hm... hm... delicje.

Ks. Piotr: No, to idźże teraz do domu, panie Dzięgielewski, a kłaniaj się pięknie pani Dzięgielewskiej i pannie Anastazji Paprykowskiej, jej siostrze ciotecznej. A ja tymczasem sobie pacierze poranne odmówię. Bóg z tobą, panie Dzięgielewski, herbu Cykoria!

Dzięgielewski: *Ociera wąsy rękawem i całuje księdza w rękaw poniżej łokcia.* Całuję rączki księdza kanonika dobrodzieja. Ozoria...

Ks. Piotr wstaje z wolna z fotela, żegna się, kładzie ręce na piersiach i zaczyna chodzić po pokoju jednostajnym, wolnym krokiem, szepcąc pacierze.

Scena przyciemnia się.

Lektor:

Koło plebani, jak w arce Noego.

Ksiądz Piotr zbierał biedactwo, przygarniał, przechowywał i wychowywał.

Potrzebował dla siebie niewiele, bo go głównie piękne buty i rewerendy, do czego miał zawsze słabość, kosztowały. Całe legiony ubogich żywił i odziewał. Oprócz domowych zwierząt miał ksiądz Piotr mały zwierzyniec, w którym sarny, zające i osobliwsze zamorskie gęsi żyły w bezprzykładnej zgodzie. Dozór nad tą menażerią, jak i nad ogrodem miały sobie powierzone wszelakie baby i dziady oraz kaleki i sieroty, jakie w okolicy dało się znaleźć.

Modlił się za nie ksiądz Piotr, spacerując po dużej jadalnej komnacie. W trakcie modlitwy spoglądał niekiedy na ścianę, gdzie wisiały pięknie polerowane dubeltówki, przyglądał się przez chwilę kwitnącym w doniczkach hiacyntom, albo wybujałym pod oknem malwom i słonecznikom. Na świat się nieraz spojrzał, bo na dziedzińcu uwijali się parobcy w pąsowych kabatach; pan Walenty Mościk, ekonom, krzyczał i komenderował; młode psy rozganiały kurczęta; stary, obłaskawiony żuraw, Maran, źrebki płoszył i indorom się sprzeciwiał; gwar był i ruch. Dziewki w żółtych i pstrokatych chustkach na głowie przechodziły, nucąc tęsknie i rozwiodle, pawie roztaczały świetne ogony i puszyły się, wlokąc skrzydła po ziemi, gołębie chmurą zlatywały znad dachów i wznosiły się nad nie, zataczając wielkie koła. Na to wszystko padało poranne słońce, bardzo jasne i promieniste, kładło plamy złotawe na ziemi i słało jasność; mieniącą się na lipach i brzozach.

Ksiądz Piotr, nie przestając się modlić, patrzył w okno siwy i cichy, a gdy już ostatnie słowa pacierza wyszeptał, jeszcze znaku krzyża nie kładł, tylko stał przy stole długo i patrzał. I potem, znak krzyża na własnych naprzód ramionach uczyniwszy, kreślił go w powietrzu, błogosławiąc ze swego pokoju kłonickim łanom, lasom i wodom rybnym i ludziom w polu robiącym, i trzodom, co się po polach pasły...

Ten moment pokazuje nam rozjaśniona z wolna scena. Ks. Piotr szerokim znakiem krzyża żegna rozpostartą za oknem wieś. Wolno, jakby strudzony, podchodzi do fotela i siada. Chwila ciszy. Wchodzi Dzięgielewski.

Ks. Piotr: Wiesz, o czym to myślałem, kochanku? O sobie i swoim życiu. Marzyło mi się moje dzieciństwo w Załanach, takie anielskie i sielskie, że Bóg daj każdemu takie! Potem służba pod księciem Konstantym, kilka lat na emigracji, długa wędrówka, wreszcie kilkadziesiąt lat służby Bożej, bez folgi, podług rozkazu. Słuchasz ty, panie Dzięgielewski, organisto!

Dzięgielewski: *Z przejęciem.* Słucham księże kanoniku dobrodzieju...

Ks. Piotr: Ja urodziłem się, kochanku, na księdza, jak moja dziewka Wikta, co korzec ziemniaków na plecy bierze, na baletnicę. Byłem młody, przystojny, ho! ho! nie biedny — a do tego żywy, lekkomyślny, pusty, ot! szlachcic polski, i do tego kawalerzysta. Alem poznał, kochanku, w czymeśmy przewinili. Ja, kiedy mi mój luzak, Sobek, chłopak z Załan, szabli nie dopolerował, albo butów na czas nie przyniósł, buch go w pysk! Mój ojciec, mój dziad, mój pradziad, wszyscy Załańscy za takie same i podobne rzeczy swoich Sobków buch! w pysk! Dlatego mi mój chłopak przed pierwszą bitwą uciekł, dlatego w czterdziestym szóstym mego brata stryjecznego, Stanisława, jego własny lokaj za nogę z konia ściągnął,

a potem go chłopi tak usiekli, że go poznać nie było można. Ja poszedłem robić ekspiację za siebie i za innych Załańskich; poszedłem, kochanku, służyć tym, względem których czułem się winny... A czy ty myślisz, kochanku, że mnie było łatwo rzucić wszystko, cały świat, który mi się śmiał, sutannę oblec, na wieś iść, dzieci chłopskie chrzcić i szczerbate baby spowiadać? Nieraz myślałem, że nie wytrzymam, kochanku. Jeszcze, jak węgierska wojna przyszła, o małom sutanny na kołku nie zawiesił i za Karpaty nie ruszył. Ale powiedziałem sobie: zameldowałeś się Bogu do służby — służ! Rozumiesz, panie Dzięgielewski?

Dzięgielewski: Rozumiem, księże kanoniku, dobrodzieju...

Ks. Piotr: A służba Boża twarda rzecz i On nie żartuje. Póki dobry, to dobry, ale jak się rozsierdzi, wszyscy w kąt, nawet Michał Archanioł, choć to wielki wojownik i diabłu skórę wyprał, stronami tylko szablą pobrzękuje, a przed Panem Bogiem tak ją cicho w garści niesie, jakby po cesarskich pokojach stąpał. A cóż dopiero marny człowiek, choćby nawet kanonik... Ho! ho! Ale potem już bym za skarby świata mojej sutanny nie zwlókł i mojej parafii nie opuścił. Com z początku, kochanku, jako pokutę, jako ekspiację podjął, żebym ja, pan z panów i oficer kawaleryjski, między proste chłopstwo schodził, życie mu moje, moje dni i noce w ofiarze niósł, tom się w tym potem rozmiłował... A potem rozmiłowałem się i w rzeczach Boskich i zacząłem te dusze Boskimi robić. I myślałem sobie znowu: co ja tu jedną kłonicką duszę Bogu przysposobię, to On, sędzia miłosierny i sprawiedliwy, Załańskim choć po roku jednym czyśćcowej pokuty odpuści. A potem przez miłość Boga zacząłem i ludzkość szeroką miłować i tę miłość w kłonickie dusze szczepić... I powiedz mi, może być coś piękniejszego na ziemi, jak dusze Bogu, Ojczyźnie i ludzkości skarbić? A te kłonickie dusze są one i gliniaste i kamieniste, ale w nich i czarnoziem jest, one nie są złe, one są dobre. Tylko one są bardzo trudne i trzeba je, kochanku, bardzo kochać i bardzo im pobłażać i ludzkość im świadczyć. Żebym ja był mojego Sobka mniej bił w pysk, a więcej do niego mówił, nie byłby on mnie przed pierwszą batalią powiedział: „A mnie wciórności do tego?" — i uciekł, gdzie pieprz rośnie. I widzisz, mogę śmiało, kochanku, powiedzieć, że do czegom się zameldował, tom zrobił, i byłem, śmiało mogę powiedzieć, dobrym księdzem, dobrym duszpasterzem. A żeby mi kto prorokował był tak lat temu sześćdziesiąt, kiedym ja dla panny Jadwigi Karśnickiej siwą klacz turecką ujeżdżał, a potem ją na tej samej klaczy wykradłem, Panie odpuść, dla mojego przyjaciela, Hilarka Roszczewskiego, że mnie w sutannie do trumny będą kładli, kiedy ja myślałem w generalskich szlifach na dolinę Józefata iść... Ho! ho! Człowiek strzela, Pan Bóg kule nosi! Ho! ho! Rozumiesz to, panie Dzięgielewski, organisto, herbu Cykoria?

Dzięgielewski: Rozumiem akuratnie, księże kanoniku, dobrodzieju... Ozoria, do usług, Ozoria...

Chwila milczenia.

Ks. Piotr: A pamiętasz, wasze, panie Dzięgielewski, organisto, jakto zaniosło się na zawieruchę przed wojną prusko-austriacką? Jakem to poły od sutanny zakasał i musztrował ochotników na dziedzińcu? Ho! ho! Byłeś i ty tam wówczas, panie Dzięgielewski, jeszcześ się wtedy nie obabił! No — szła tam musztra, ho! ho! Bierz no, panie Dzięgielewski, cybuch!

Dzięgielewski: *Przerażony.* A to, śmiem zapytać, czemu?

Ks. Piotr: Zobaczyć chcę, czyś acan musztry nie zapomniał. Bierz ten długi cybuch... nie ten... tamten... dłuższy, a mnie proszę podać ten krótszy. *Wstaje.* Tak... baczność! marsz! w prawo zwrot! w lewo zwrot! Zachodź! Stój!

Organista spocony, zziajany biega naokoło pokoju, potem staje wyciągnięty jak struna przed kanonikiem, a ten przygląda się jego postawie, szturchając go lekko cybuchem pod brodę i obciągając szaraczkową kamizelkę ku pasiastym spodniom).

Dzięgielewski: *Zasapany.* Stokrotnie przepraszam księdza kanonika dobrodzieja, ale pogniewa się panna Katarzyna, pani gospodyni, chciałem powiedzieć. Już ostatnim razem długo krzyczała, że te ćwiczenia wojenne i z powagą stanu kapłańskiego nie licują i zdrowiu jegomości zaszkodzić mogą...

Ks. Piotr: Daj asan spokój z babami! Właśnie chcę spróbować, czy mi jeszcze ręka chodzi. Weź no, panie Dzięgielewski, ten drugi krótszy cybuch!

Dzięgielewski: Na co, że śmiem zapytać?

Ks. Piotr. Daj mi ten dłuższy — tak! Paruj no kwartę!

Dzięgielewski: Jak ksiądz kanonik mówi?

Ks. Piotr: Broń waść brzucha z lewej strony!

Dzięgielewski: *Zdumiony.* Wszelki duch Pana Boga chwali, po prawdzie, żeby powiedzieć! Wedle czego?

Ks. Piotr: *Którego poniósł animusz rycerski.* Nie pytaj o nic, tylko słuchaj! Na lewej nodze się oprzyj! Lepiej! Tak... przegnij się! Brzuch w tył! ooo! jaki ty sztywny masz brzuch! Podnieś głowę! Prawa wolna! Tupnij! raz, dwa! Wypnij piersi! Ręka tak! Potem tak... Rozumiesz? Ja tak... ty tak... Raz, dwa! Gardez-vous!

Dzięgielewski: Podług rozkazu, księże kanoniku!

Ks. Piotr: Teraz baczność! En garde!

Organista z jękiem usiłuje zasłonić się cybuchem. Kwarta trafia nie tylko w brzuch pana Dzięgielewskiego, ale i w dwa wazoniki z fuksjami na oknie, które spadają z wielkim hałasem.

Ks. Piotr: *Stając nad skorupami z emfazą.*

Biada podrzędnym istotom, gdy wchodzą
Pomiędzy ostrza potężnych szermierzy".

Panna Katarzyna Capikówna wpada do pokoju, czerwona, jak pomidor, gwałtowna, jak bomba.

Katarzyna: Jegomość! Jegomość!

Ks. Piotr: *Skonfundowany, nadrabiając miną.* A coć?

Katarzyna: Wstyd i obraza Boska! Żeby tak kto zobaczył! Ksiądz kanonik, jak fircyk z cybuchem po pokoju! A pan organista mógłby też mieć rozum... Ojciec dzieciom! I niby jakiś szlachcic! Jak się to jeszcze raz zdarzy, nie dam kawy, jak Boga mego, nie dam kawy!

Ks. Piotr: *Niepewnie.* O wa! babska groźba, żabie deszcz!

Katarzyna: Babska, nie babska! Jegomość też mi podlotek! Może kamizeleczkę białą i żabocik? Patrzcie! *Jak huragan wybiega, zaperzona z pokoju.*

Dzięgielewski: *Niepewnie.* I co będzie księże kanoniku dobrodzieju?

Ks. Piotr: Baba jest zwyczajnie jędza... a bądź, co bądź, ręka nie jest jeszcze zła. Żeby tak padło... ho! ho!

Dzięgielewski: Żeby co padło?... księże kanoniku dobrodzieju?

Ks. Piotr: Głupiś asan, nic nie rozumiesz. Dobrze, że ręka chodzi. Ho! ho! Słynąłem ja kiedyś jako rębacz i jedenaście pojedynków odbyłem. Raz mnie tylko pan Bogusław Chimialski lekko koło prawego ucha drasnął. O, widzisz asan tę bliznę? Sam miał za to rozjechaną twarz od ucha po szyję. Nie mówię, żeby teraz... chyba w słusznej sprawie... pro patria... jak kiedyś... w olszynce...*Zamyślony milknie.*

Chwila ciszy. Wchodzi Ignaś Znajda, mały sierota. Podchodzi poufale do kanonika i ciągnie go za sutannę.

Ignaś. Jegomość...

Dzięgielewski: Cicho, nie przeszkadzaj dobrodziejowi...

Ks. Piotr: *Który zaczynał drzemać.* A... a co?

Ignaś: Pani gospodyni kazali pedzieć i prosić, coby jegomość szli!

Ks. Piotr: Dobrze... dobrze... zaraz idziemy.

Ignaś: Jegomość!

Ks. Piotr: A co?

Ignaś: A cy Pon Jezus to tak po niebie chodzi, jak jegomość po ziemi?

Ks. Piotr: A tak.

Ignaś: A cy jest bosy?

Ks. Piotr: A pewnie. Po cóż by tam buty nosił, kiedy ciepło.

Ignaś: A cy jest wielgi?

Ks. Piotr: Ho! ho! jak świat!

Ignaś: A to jak piorun gruchnie, to Mu między palce od nóg leci?

Ks. Piotr: A pewnie... pewnie...

Ignaś: A cy jest dobry?

Ks. Piotr: Ho! ho! jak miód!

Ignaś: A miód jest dobry?

Ks. Piotr: A czyś to nie próbował?

Ignaś: A Pombók?

Ks. Piotr: A Pan Bóg też jest dobry.

Ignaś: Jesce lepsejsy?

Ks. Piotr: Nie... jednako... jednako...

Ignaś: A wielki jest Pombók?

Ks. Piotr: Taki, jak i Pan Jezus...

Ignaś: Jegomość?

Ks. Piotr: A co?

Ignaś: Pani gospodyni kazali pedzieć i prosić, co by jegomość śli.

Ks. Piotr: Dobrze, dobrze, chodźmy...

Dzięgielewski pomaga kanonikowi wstać.

Ignaś: *Z powagą.* No to pojdźcie! Dajcie renkę! Pomalućku, boście starzy...

Ks. Piotr, organista i mały Ignaś wychodzą zwolna. Scena przyciemnia się.

Lektor:

Lubił ksiądz Piotr w letnie popołudnie za ogrodzenie plebańskie wyjść i na ławce pod starym cisem siadłszy, w świat patrzeć. Widział stąd zboże złociste, pełne modrych bławatków i maków czerwonych; różowe i białe zagony koniczyn, łąki zielone, przesiane mnóstwem różnobarwnych kwiatków, mieniących się pod blask słoneczny. Widział bór ciemny, jakoby pod drżącą przezroczą gazą złoto-szmaragdowego światła i gdzieś daleko mgliste szarawe jezioro wielkie, cichą, lekko falującą z wiatrem przestrzeń wodną, nenufarami u brzegów i szeleszczącym sitowiem zarosłą, iskrzącą się miejscami, jak blacha srebrna w słońcu, miejscami siwą lub siwo-fioletową. Po jeziorze pływały kaczki wodne, czerniejąc się na topieli sznurami, zawisały ponad nim czaple o skrzydłach szerokich i chmary czajek wrzaskliwych, a jezioro rozciągnęło się szeroko, głęboko w kraj, ciche, senne, z wiatrem falujące.

Wszystko to zatopione było w jakąś śrzeżogę światła, nieskończenie spokojne, rozległe, prawie bezgraniczne, jakby zasłuchane w wiatr i szum łąk i wody, łagodnej smętności, rozkołysanych tęsknot, jakiejś polnej zadumy i dziwnych, ogromnych ukojeń pełne.

Ksiądz Piotr patrzał i patrzał i zrazu odróżniał zboże od łąk, a las od wody, ale powoli poczynał mu się ten duży i rozmaity świat zlewać, łączyć, zamieniać w jedną wspólną barwę błękitną i prześwietlną. Zboża, trawy, kwiaty i

ciche kręgi fal jeziora, i czaple na szerokich białych skrzydłach, i stada krzykliwych czajek, i obłoki przejrzyste, i niebo jasnobłękitne, wszystko to napełniało mu oczy i czyniło w nich wielką światłość, pogodną i niezmiernie słodką. I zdawało się księdzu Piotrowi jakoby on to już nie świat sam rzeczywisty, ale duszę świata widział, raczej opar jakiś, czy mgłę, kolory ziemi niosące, niż samą ziemię.

Zajęty dużo służbą Bożą i ludzką, a zajęty bardzo ciężko, ksiądz wikary bowiem, studiujący dniami i nocami dzieła teologiczne, małą mu był wyręką, nie miał ksiądz Piotr wiele czasu myśleć o śmierci, tym bardziej, że zawsze zapowiadał, że do setki ani dnia Panu Bogu nie opuści.

— — — — — — — — — — — —

Ale pewnego jesiennego wieczora, kiedy słońce zaszło, ostatnie fioletowe plamy kładąc na ciemnym niebie, ksiądz Piotr, który długo przedtem siedział w milczeniu na ganku od ogrodu, zdając się drzemać, zwrócił się dziwnie poważnie ku siedzącemu naprzeciw organiście. . .

Ks. Piotr: Panie Dzięgielewski, mnie się zdaje, że trzeba iść. . .

Dzięgielewski: A dokąd to, że śmiem zapytać?

Ks. Piotr: Dalej, niż stąd do kancelarii parafialnej. . . Tam. . . na cmentarz. . .

Dzięgielewski: *Żachnął się.* A co też ksiądz kanonik wygaduje? Po prawdzie, żeby powiedzieć, to nawet nie przystoi. . . pfe! Jeszcze można w złą godzinę. . .

Ks. Piotr: No, zobaczysz, panie Dzięgielewski, organisto kłonicki, że mnie już trzeba iść. Już czas. . . już i tę trzynastkę Panu Bogu odstąpić muszę. . .

Dzięgielewski: O. . . o. . . Wolałby jegomość nie wymawiać takich przykrości!

Ks. Piotr: E, już i czas. Spowiadałem się właśnie dziś rano, jakby umyślnie. I komunię przyjąłem. Gotów jestem. Po księdza wikarego posłać będzie można, ale przeprosić go pięknie, bo pewnie nad „Summą teologiczną", albo „Naśladowaniem Chrystusa" będzie siedział. Takich kanonikami robić, nie mnie, starego bajdę. . . *Chwila ciszy.* Panie Dzięgielewski. . .

Dzięgielewski: Słucham księdza kanonika dobrodzieja. . .

Ks. Piotr: Słuchaj waść, ale nie mnie, tylko świata! Słyszysz, jaki szum? Wydaje mi się, że słyszę obrót całej tej wielkiej maszyny, której Bóg jest budowniczym i maszynistą wiecznym. Kręcą się na osiach planety i słońca, wszystko idzie po swoich drogach i szumi. A on, budowniczy i maszynista wieczny, słucha i raduje się. Pomyśl tylko, panie organisto kłonicki, Mateuszu Tymoteuszu Dzięgielewski, herbu Cykoria, jaki to ogromny i cudowny szum być musi! Ty myślisz, że jak wiatrak Kuby Michałowego z Zardzawicy, a to jak tysiąc, milion takich wiatraków. . . Ho! ho! Jak wszystkie fale Atlantyku i wszystkie wichry Sahary razem wzięte. . . Słuchaj tylko. . .

Dzięgielewski: Słucham, księże kanoniku. . .

Ks. Piotr: Słyszysz?

Dzięgielewski: Słyszę, jak wicher po ogrodzie szuści. . .

Ks. Piotr. A tego szumu świata, tej maszyny ogromnej, nie słyszysz?

Dzięgielewski: Nie, z przeproszeniem księdza kanonika dobrodzieja. . . *Chwila ciszy.*

Ks. Piotr: Odsuń, mości organisto, tę szybę od północy! Niech jak najwięcej zapachu z pola wejdzie! Tam, jak tam. . . być może, jeśli Bóg miłościwy i światło prześliczne, i chóry anielskie, i wonie rajskie mogą być, i wszelki cud, ale przecież kłonickich pól nie będzie, nie będzie zapachu z mego parafialnego ogrodu. . . Wieczność jest długa, ale i pięćdziesięciu lat też nie przeskoczy. Te młode wiązy każesz podeprzeć, a żeby grusze dobrze na zimę słomą owinęli. . . Ho! ho! Takiego zapachu nie będzie. . . Mości panie Dzięgielewski, ja byłem w Ziemi Świętej i w Arabii i we włoskich pomarańczarniach, a takiego zapachu, jak u mnie w Załanach dawniej, a potem tu, w Kłonicach, nigdzie nie było. Panie Dzięgielewski. . .

Dzięgielewski: Do usług księdza kanonika. . .

Ks. Piotr: Czy to już miesiąc wschodzi?

Dzięgielewski: Niby. . .

Ks. Piotr: Jasny jest? Bo mi się źle w tamtą stronę oglądać. . .

Dzięgielewski: Jasny. . .

Ks. Piotr: To, chwała Bogu. Nie chciałbym w niepogodę umierać. . .

Dzięgielewski: Uuu. . . co też ksiądz kanonik. . .

Ks. Piotr: Cicho, panie Dzięgielewski, organisto, cicho. . . Miesiąc poświeci duszy, jasnym gościńcem pójdzie. A i dobrze, jeśli z ganku. To prawie tak, jak z pola. U nas, w rodzinie, mało kto na łóżku gasł. W polu gaśli. . . Dobrze, że się skończyli, bo kto wie, co by z nimi było. . . tak, jak z innymi. Tak, Panie Dzięgielewski. . .

Dzięgielewski: Słucham księdza kanonika. . .

Ks. Piotr: Ubierzesz mnie w nową sutannę, tę na jedwabnej podszewce, pasem jedwabnym przewiążesz, szpilkę złotą z korabiem przypiąć, buty nowe wyglansować, łańcuch kanoniczy na szyję, ordery moje wojskowe na pierś. Sygnet zostawić na palcu, niech idzie ze mną. . . obsypiesz mnie kwiatami, dużo macierzanki, narcyzy w głowach. Szablę moją złamiesz, bo jestem z rodu ostatni. . . Cóż to, ty buczysz, panie Dzięgielewski?

Dzięgielewski: *Szlocha.* Uu. . . u. . . u. . . Bo ksiądz kanonik tylko serce mi kraje. . .

Ks. Piotr: Albo wiesz co? panie Dzięgielewski, szabli łamać szkoda, ale mi ją cicho, żeby ksiądz wikary nie widział, pod sutannę we fałdy włożysz. W rękach krzyż, nibym ja tylko ksiądz, ale tam, pod bokiem, szabla... Czujesz, jak z mego ogrodu pachnie, panie organisto?

Dzięgielewski: *przez łzy.* Czu... czuję, kanoniku... do... dobrodzieju...

Ks. Piotr: Testament jest tam, w biurku. Wszystko w porządku. Żebyś mi tu zawsze, panie Dzięgielewski, kwiaty w doniczkach podlewał i ogrodu strzegł. Nic nie sprzedawać, nic nie wypędzać... Na wszystko fundusz jest. Na dziady i na baby, na sieroty i na kaleki, na zwierzyniec, na Marcina i Zagraja... Wszystko ma być, jak było, póki nie wymrze, albo nie wyrośnie i w świat nie pójdzie. U mnie było jedno serce dla całego świata. Bóg wszystko stworzył, wszystko miłuje i o wszystkim wie, panie Dzięgielewski...

Dzięgielewski. Co ksiądz kanonik rozkaże...

Ks. Piotr. Bułanki panu Strzemieskiemu do Topolicy posłać. Broń Boże nie sprzedawać! On im łaskawy chleb da, bo nimi ostatni Załański jeździł. Mój dziad pannie Bronisławie Strzemieskiej, będąc nieco podchmielony, srebrny imbryczek z ręki wystrzelił, a potem do nóg jej padł i ona była moją babką... Stąd my krewniacy. Bułanki do Topolicy, siwki księdzu wikaremu na pamiątkę, bo on rad tą maścią jeździ i tych jednych się nie bał. „Strzałę" weźmie porucznik Kotwicz... to kawaleryjski koń. Może da Bóg, jeszcze obaj nie tej trąbki będą słuchali, co dzisiaj. Ho! ho! Fajkę z Marią Antoinette i kałamarz brązowy z Napoleonem, także księdzu wikaremu. Z majątku mego będzie fundusz na zakład wychowawczy, a tobie, panie Dzięgielewski, przekazałem testamentem dwa buhajki, dziesięć tysięcy i jeszcze i tamto i owo, a tu masz ciepłą ręką tę tabakierę szyldkretową z rubinem, żebyś o starym księdzu pamiętał.

Dzięgielewski: *Przypada, płacząc do kolan kanonika.* Uuu... uuu... uu... księże kanoniku dobrodzieju...

Ks. Piotr: A nie klękaj przede mną, nie całuj mnie po kolanach. Fe! wstyd! wszyscyśmy równi!.. A że ja mam więcej — to ci daję. Tak powinno być i koniec. A nie bucz tak, panie Dzięgielewski, bo ludzi pobudzisz. Narobią się dzień cały, potrzebują spać... Ja się też pół życia napracowałem, trza iść spać... A przecie tak dziwnie... Tu jutro już może człowieka nie będzie, a tu, żeby choć jeden listek z lipy opadł, żeby choć jedno źdźbło trawy zawiędło... A przecież wszystko z jednego Boga wyszło, Bogiem trwa. Marność marności jest człowiek i tylko marność... Rok, dwa będą pamiętali, potem zapomną... Niech tam... byle Bóg miłosierny nie zapomniał... O resztę nic... Jak mi się żywo przypomina, jakem tu pierwszego dnia przyjazdu po alei grabowej w ogrodzie chodził... Jakie to były graby, jak dzisiaj, rozłożyste, szumiące... Lat pięćdziesiąt, pół wieku z górą... Nie chce mi się wierzyć, żeby pszenica tak samo rosła... a przecież będzie... Tyle lat... Com ja tu chrzcił, com tu pochował... O, jak to jasno... *Srebrne światło księżyca pada wprost na księdza Piotra.*

Lektor:

Przez liście winne, które ganek gęsto obrosły, poczęła się wmykać światłość miesięczna cicha i srebrzysta, zawisła na liściach i patrzyła w dół. Szum wiatru, poruszając liśćmi, jakby przymykał i odchylał jej powieki. Ksiądz Piotr spoglądał przez czas jakiś w górę, potem głowa opadła mu na piersi, a pan Dzięgielewski, któremu grube łzy spływały na wąsy, słyszał, że staruszek coś niesłyszalnie do siebie szeptał...

Scena bardzo jasna srrebnym światłem księżycowym.

Ks. Piotr: *Głośniej.* Nie ma co, nie ma co, trzeba iść... Teraz wieczór, jutro rano, ale trza... Jak to księżyc na mnie patrzy!... Jakby mi jaką jasność zapowiadał niebieską... Ale kto wie. Nigdym się niczego nie bał... Com się to śmierci napatrzył w oczy, a przecież mi jakoś straszno... Boże, bądź miłościw mnie grzesznemu... Boże, bądź miłościw mnie grzesznemu... Mea culpa... mea culpa... mea maxima culpa... A i krew jest na mojej duszy...

Opuszcza przez chwilę głowę na piersi. Chwila milczenia. Potem nagle silnym głosem:

Mości Dzięgielewski, jak odśpiewają „Requiescat in pace", każesz ze wszystkich moździerzy parafialnych huknąć... Pamiętam... w Olszynce leci na mnie oficer dragoński, jak go chlasnę!... Ale to było w dobrej sprawie, panie Dzięgielewski... Popraw no ten knotek przed Matką Boską Bolesną... tak...

Dzięgielewski wstaje i poprawia knotek przed obrazem. Cisza. Wchodzi mały Ignaś Znajda w koszulinie i płóciennych majteczkach. Podchodzi do księdza Piotra i pociąga go za sutannę.

Ignaś: Jegomość! Pójdźcie! Pani gospodyni kazali pedzieć i prosić, coby jegomość śli spać. Pójdźcie, dajcie renke! Pomalućku, boście starzy... Jegomość!...

A kiedy ksiądz Piotr nie poruszył się, ani nie odpowiedział, Ignaś podnosi wielkie oczy na pana Dzięgielewskiego.

Panie organisto... cy jegomość pomarli?...

Światło gaśnie na scenie.

Koniec

WIADOMOŚCI

z życia świetlic — przegląd wydawnictw — różne

WIKTOR KWAST

MAJSTROWANIE

ELEKTRYCZNOŚĆ W MIESZKANIU

— Proszę Pana — telefonuje do mnie stroskana pani Lidia — coś nam się stało z elektrycznością: załączam imbryk do wszystkich gniazdek w mieszkaniu i żadne nie grzeje. Piecyk też nie grzeje. Może Pan co poradzi.

Pojechałem, zobaczyłem i. . . naprawiłem przepalone bezpieczniki. W nagrodę dostałem herbaty, zaparzonej wrzątkiem z działającego już teraz imbryka.

— No a co musiałabym zrobić, gdybym Pana nie miała pod ręką? — zapytała mię na pożegnanie p. Lidia.

CO TO JEST ELEKTRYCZNOŚĆ

Rzeczywiście, co mają robić w podobnym wypadku ludzie, nie mający takich, jak p. Lidia, znajomości? Iść do sklepu z przyborami elektrycznymi, albo do którego z oddziałów Electricity Board, prosić o pomoc, czekać na nią, a potem płacić grube pieniądze za byle głupstwo?

Stanowczo chyba lepiej zapoznać się nieco z elektrycznością i nauczyć się samemu dokonywać prostych połączeń, czy napraw.

Elektryczność zadamawia się coraz bardziej w naszych mieszkaniach. Coraz więcej mamy aparatów radiowych, piecyków, maszynek do golenia, zegarów synchronicznych, suszarek do włosów czy maszyn do prania. W elektryczności nie ma nic tajemniczego ani złowrogiego. Nie trzeba uczuwać przed nią zabobonnego strachu, ale i z drugiej strony nie powinno się z nią zbyt lekkomyślnie spoufalać. Elektryczność to bardzo posłuszny i wydajny sługa, trzeba się tylko z nią umieć odpowiednio obchodzić. Zapoznanie z grubsza z jej istotą i paru podstawowymi prawami fizycznymi, jakie nią rządzą, umożliwi bardziej świadome jej używanie w życiu codziennym, a idąca w ślad za tym umiejętność radzenia sobie w poszczególnych przypadkach może zaoszczędzić sporo kłopotów, a nawet kosztów.

Elektryczność, albo ściślej prąd elektryczny, to — można powiedzieć — elektrony w ruchu. Elektrony zaś to są te składowe cząsteczki atomu, które — trzymane siłą przyciągającą jądra atomowego — krążą naokoło niego jak planety krążą naokoło słońca. W metalach niektóre elektrony można zepchnąć z ich zwykłej drogi. I te właśnie mogą popłynąć wewnątrz przewodu miedzianego, jak płyną krople wody wewnątrz rury wodociągowej.

Siłą, która każe wodzie przybiec do naszego mieszkania i wytrysnąć wartkim strumieniem z odkręconego kurka, jest siła przyciągania ziemi, wywierana na wodę w umieszczonym na szczycie wieży ciśnień zbiorniku. Im wyższa wieża — tym żwawiej będzie tryskać woda z kurka.

Elektrony w zwykłych warunkach zachowują się spokojnie i nie objawiają swego istnienia. Dopiero zmuszone do przesunięcia się, kosztem energii mechanicznej, zużytej na obracanie prądnicy, albo kosztem energii chemicznej, zużytej w ogniwie, wepchnięte w przewód metalowy, płyną w nim jako prąd elektryczny i wykonawszy gdzieś tam pracę, wracają, skąd wyszły.

Przypomina to trochę działanie łańcucha rowerowego. Obracając pedałami koło zębate, pociągamy zaczepiony na nim łańcuch, który z kolei ciągnie drugą zębatkę, zmuszając ją do wykonywania pracy, tj. do obracania napędowego koła roweru. I jak każde ogniwko łańcucha, złączone z innymi, obiega naokoło swą drogę, tak każdy elektron, wtłoczony prądnicą, niby pompą, w przewodnik, obiegnie swój obwód i wróci do prądnicy, aby w niej dostać nowe i nowe pchnięcia.

Przepływ olbrzymich mas wodnych, jak np. w Wiśle, może być powolny, albo szybki, energiczny, przy małych stosunkowo ilościach wody, jak w naszym kurku wodociągowym.

Mógłby ktoś powiedzieć, że jeżeli woda, spadając z wyższego poziomu, szybciej płynie, to więcej jej będzie przepływać i szybciej napełniać jakiś zbiornik, niż jeśli woda będzie przychodziła z niższego poziomu i wolniej, a choćby nawet obfitszym strumieniem.

Chwila namysłu wystarczy, aby odpowiedzieć, że nie wiadomo, że to trzeba zmierzyć, że czas napełnienia zbiornika będzie zależał od ilości wody, przychodzącej do niego w jednostce czasu. A to będzie zależało i od przekroju rury i od szybkości, z jaką woda będzie nią płynęła, czyli od wysokości, z jakiej spada. Podobnie rzecz się ma z prądem elektrycznym. Może płynąć z wyższego lub niższego poziomu, może płynąć grubszym lub cieńszym strumieniem. Poziom ten mierzy się w woltach, a grubość strumienia — w amperach. Im poziom wyższy, im większą liczbą woltów się wyraża, tym napięcie będzie wyższe, i tym prąd będzie „energiczniejszy”, jeśli się tak można wyrazić.

Bateryjka od tylnej lampki rowerowej daje napięcie 1 wolta, akumulator — prawie 2 wolt. Łącząc takie pojedyńcze ogniwa w łańcuch, jedno za drugim, podobnie jak kładąc cegłę na cegłę pod zbiornikiem, podniesiemy jego poziom. Np. przy połączeniu 80 ogniw Leclanché, bo tak się nazywa taka pojedyńcza bateryjka rowerowa, poziom, z jakiego spadają elektrony, lub — innymi słowy — napięcie, pod jakim płyną, będzie V = 1,5 wolta x 80 = 120 woltów.

PRZEWODNIKI I NIEPRZEWODNIKI

Elektryczność, dostarczana przez Electricity Board, dochodzi do mieszkań pod napięciem czasem trochę wyższym, czasem trochę niższym, przeciętnie 230 woltów.

Napięcie to jest dosyć wysokie. Prąd pod takim napięciem, zwanym też ciśnieniem, jest nader „energiczny" i wpycha się, raczej brutalnie, dokąd tylko może.

Otóż niewszędzie może, gdyż niewszędzie elektrony mogą się poruszać z jednakową swobodą. Najłatwiej im się poruszać w metalach, które są dobrymi przewodnikami elektryczności, a z nich do najlepszych należy miedź. Trudno im się poruszać w półprzewodnikach, a najtrudniej, albo wcale, w nieprzewodnikach, albo izolatorach. Nie mogą się poruszać w powietrzu i w takich znanych izolatorach, jak porcelana, bakielit, guma, i obecnie produkowane „plastyki", jak np. PVC.

Dzięki takiemu porządkowi rzeczy można elektryczność rozprowadzać dowolnie po wszystkich zakątkach kraju i do wszystkich kątów mieszkania. Mianowicie dobry przewodnik, jakim jest miedź, umieszcza się wewnątrz izolatora gumowego, czy z plastyku, jak w rurze, i tą rurą przepycha się elektrony, które, nie mogąc przeskoczyć, czy przebić ścian rury z nieprzewodnika, muszą pod ciśnieniem iść tam, dokąd się im pozwala.

Szczególną właściwością prądu elektrycznego jest to, że płynąc przez przewodnik — nagrzewa go. Im więcej prądu przepchniemy przez ten przewodnik, wyższe doń przykładając napięcie, — tym bardziej się nagrzeje.

Dalej, szczególną własnością każdego przewodnika jest to, że ma oporność elektryczną, t.zn. że się sprzeciwia przepływającym przezeń elektronom. I tym bardziej się sprzeciwia, im jest dłuższy i cieńszy. A przy tym przewodniki z jednego metalu mają większą oporność, z innego mniejszą. Dlatego to do rozprowadzania elektryczności po mieszkaniach używa się stosunkowo grubych przewodników z miedzi, żeby się nie grzały, bo miedź ma najmniejszą oporność, a do wyrobu żarówek, czy grzejników — cienkich drutów oporowych, to znaczy takich, które mają dużą oporność i nagrzewają się — w żarówce do białości, w grzejniku do czerwoności.

MIERZENIE ZUŻYTEJ ENERGII ELEKTRYCZNEJ

Dotychczas była mowa głównie o poziomie, z jakiego elektrony — podobnie jak woda — mogą spadać, o napięciu (zwanym też często ciśnieniem), pod jakim płyną, określanym liczbą woltów, która świadczy o „energiczności" prądu. Teraz z kolei należy się zastanowić — podobnie jak w rozważaniach nad wodą w rurze — nad „grubością" strumienia prądu, która odpowiada ilości elektronów, przepływających przez przewodnik. Tę ilość prądu, albo prąd, mierzy się w amperach.

Rozważania na ten temat są o tyle ważne, że od tych wolt — amperów zależy rachunek, jaki się płaci za zużytą elektryczność.

Jak bowiem w przypadku wody możemy obliczyć ilość wody wypływającej z rury, jeśli wiemy, jaki jest przekrój rury, z jakiej wysokości woda spada i ile czasu płynie, tak samo i tu możemy obliczyć zużycie elektryczności w naszym mieszkaniu, jeśli wiemy, jakiej „grubości" pobieraliśmy prąd, t.zn. ile amperów, pod jakim napięciem i jak długo.

Oblicza się to w ten sposób, że mnoży się liczbę woltów przez liczbę amperów i otrzymuje się liczbę watów. Liczba watów jest zwykle dużą liczbą, liczy się więc tylko tysiące watów, czyli kilowaty. Jeśli pobieramy taki kilowat całą godzinę bez przerwy, to nasze zużycie energii elektrycznej jest 1 kilowatgodzina, czyli po angielsku jednostka (unit) elektryczności.

W praktyce nie dolicza się ani woltów osobno, ani amperów, ani się ich przez siebie nie mnoży. Pobór energii zmienia się nieomal z każdą chwilą, z każdym włączeniem czy wyłączeniem żarówki, piecyka czy żelazka, co czyni pomiar prawie niemożliwym. — Pobraną energię mierzy automatycznie licznik elektryczny, umieszczony w mieszkaniu każdego odbiorcy. On rejestruje ilość i czas zużytych watów i zespołem swych strzałek pokazuje gotowe kilowatgodziny, za które się płaci żywą gotówką.

Przeciętny odbiorca elektryczności nie ma wiele do czynienia z amperami. Winien natomiast wiedzieć, na jakie wolty ma kupować żarówkę. Jeśli ją bowiem kupi na napięcie mniejsze, niż ma w domu, to ją szybko przepali, a jeśli na większe — to żarówka nie da tyle światła, ile dać może. Poza tym trzeba się zdecydować, ilu watowa ma to być żarówka. Im więcej watowa, tym jaśniej świeci, ale też i więcej zużywa energii. Na przykład 100 watowa żarówka świeci tylko 10 godzin bez przerwy, aby zużyć 1 kilowatgodzinę (100 watów razy 10 godzin daje 1000 watogodzin, czyli jedną kilowatgodzinę). gdy tymczasem żarówka 40 watowa — 25 godzin.

Pojedyńczy element piecyka pobiera zazwyczaj 1000 watów, żelazko elektryczne 400 watów, czyli aby zużyć 1 kilowatgodzinę (unit), piecyk ma być załączony 1 godzinę, a żelazko — 2 i pół.

ZWARCIE

Woda w rurze wodociągowej, będąc pod ciśnieniem, prze na ściany rury od wnętrza i usiłuje się wydostać. Gdyby komuś przyszła ochota wbić w nią gwóźdź — spowodowałby wytrysk wody i zalanie mieszkania.

Elektryczność doprowadza się do mieszkań dwoma przewodami. Jeden, zwykle w izolacji czarnego koloru, jest przyłączony do uziemionego bieguna prąd-

nicy. Nazywa się przewodem uziemionym, po angielsku — neutralnym (neutral). Drugi przewód, czerwony, jest pod napięciem 230 woltów względem poprzedniego, czyli pod napięciem 230 woltów względem ziemi. Nazywa się przewodem pod napięciem, po angielsku żywym (live wire) przewodem.

Trzeba więc pamiętać, że właśnie ten czerwony przewód jest jak owa rura wodociągowa: jego uszkodzenie, a raczej jego izolacji, może narobić kłopotu. A jak się to może zdarzyć, zaraz zobaczymy.

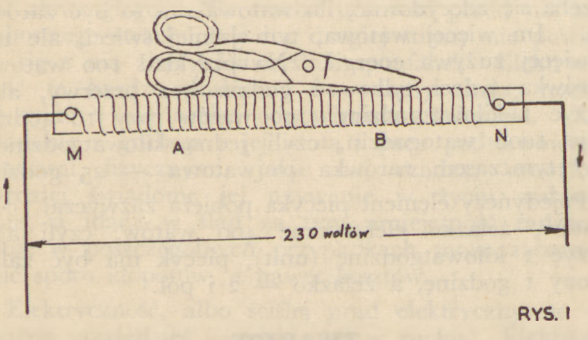
Napięcie między przewodami być musi, gdyż właśnie ono przenosi energię elektryczną, zamienianą przez nasze odbiorniki energii (jak np. żarówki, piecyki, silniczki w maszynach do szycia) w energię świetlną, cieplną lub mechaniczną. Im większe napięcie, tym taniej kosztuje przesyłka energii, gdyż im wyższe napięcie, tym cieńszymi, tańszymi przewodami można przesyłać tę samą ilość elektryczności.

Z drugiej strony wymaga to tym większej ostrożności, aby odbiorniki nie uległy uszkodzeniu.

Wyobraźmy sobie, że żuraw nakłada kilkutonowe bloki granitowe na ciężarówki. Gdyby lekka półciężarówka podjechała pod ten żuraw, wówczas załamałaby się pod zbyt wielkim ciężarem granitowego bloku. Podobnie rzecz się ma z elektrycznością. Napięcie, im większe, tym większy przepycha prąd przez odbiornik. Odbiornik zaś broni się swą opornością, która w normalnych warunkach przepuści tylko prąd normalny, tj. prąd potrzebny do należytego działania odbiornika. Prąd ten jest zwykle tylko trochę mniejszy od prądu maksymalnego. Przekroczenie tej granicy — niszczy odbiornik, jak na przykład załączenie żarówki 200 woltowej do napięcia 230 woltów spowoduje szybko jej śmierć przedwczesną.

Ale to jeszcze nie koniec!

Wyobraźmy sobie, że ktoś przez przypadek upuścił jakiś metalowy przedmiot na piecyk elektryczny tak nieszczęśliwie, że metal dotknął dwu, dość odległych, zwojów oporowego drutu grzejnika, jak to schematycznie pokazuje rys. 1. Prąd elektryczny, zamiast



RYS. 1

nadal pchać się z trudem przez drut oporowy, znajdując łatwiejszą drogę pomiędzy punktami A i B poprzez metalowy przedmiot, rzuca się przezeń na przełaj. Ta częściowa utrata oporności grzejnika pozwala teraz na przepływ większego prądu, który nagrzewa nadmiernie drut oporowy na zewnątrz punktów A i B. Drut tego długo nie zniesie i przepali się.

Gdyby ten metalowy przedmiot był większy i zwarł, jak się to technicznie mówi, więcej drutu oporowego, wówczas jego część pozostała mogłaby się rozgrzać do białości i stopić w przeciągu sekundy, przy czym prąd, doprowadzany przewodami miedzianymi, mógłby wzróść tak znacznie, że i one mogłyby się nagrzać, mimo swej grubości.

Prawdziwą katastrofą mogłoby być zwarcie między punktami M i N, czyli wprost między przewodami doprowadzającymi. Zdarza się to na przykład, gdy na przewodach, doprowadzających napięcie od gniazdka w ścianie do żelazka, czy lampy stojącej, izolacja przetrze się i metal przewodów zetknie się. Wówczas, przy takim zwarciu, napięcie — po przez tę minimalną oporność — rzuca brutalnie tak kolosalną ilość prądu, że w miejscu styku przewodów powstaje t.zw. łuk elektryczny, przy wydzielaniu się tak dużej ilości ciepła, że część metalu przemienia się w parę i dosłownie wybucha. Mogłoby to spowodować poparzenie, a równie dobrze i pożar.

Aby temu zapobiec, każda sieć elektryczna i każde jej odgałęzienie muszą być zabezpieczone przy pomocy bezpieczników topikowych.

PRZYŁĄCZENIE SIECI DOMOWEJ DO SIECI ELEKTROWNI I JEJ ZABEZPIECZENIE

Bezpieczniki są to gołe kawałki drutu, wstawione w przewody sieci przy jej początku i przy początku każdego od niej odgałęzienia. Zadaniem ich jest stopienie się w wypadku zwarcia i przez to zabezpieczenie odgałęzień sieci. Są one tym przysłowiowym ogniwem łańcucha, pękającym najpierw, a przez to chroniącym resztę.

Materiał na bezpieczniki nabyć można w każdym sklepie z przyborami elektrycznymi, a także u Woolworth'a czy Marks and Spencer'a. Są to zazwyczaj trzy kawałki miedzianego drutu pobielanego, nawinięte na tekturę z napisami, opiewającymi, że najcieńszy jest przeznaczony na bezpieczniki 5-amperowe, grubszy na 10-amperowe, wreszcie najgrubszy na 15-amperowe. Są to najczęściej w życiu domowym spotykane wielkości prądu.

Koniecznie trzeba znać sieć elektryczną w swym mieszkaniu i wiedzieć, gdzie i jak jest przyłączona do zasilającej ją sieci elektrowni.

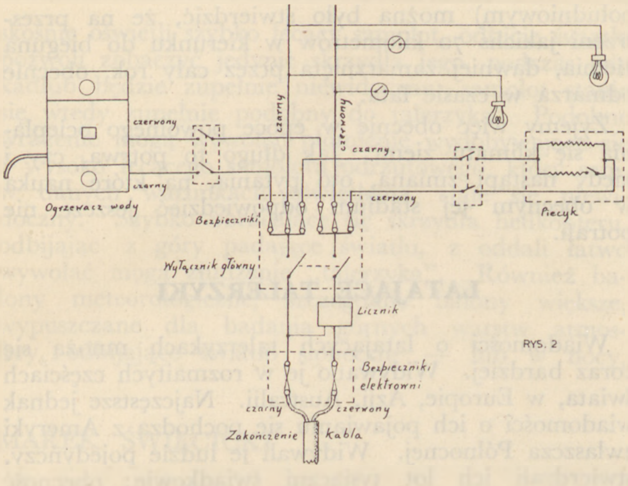
Zazwyczaj, gdzieś pod schodami, czy w jakimś kącie, na drewnianej tabliczce na ścianie wisi licznik, obok jeden lub więcej wyłączników, czasem jeszcze osobne pudełko z bezpiecznikami, oraz wychodzący spod ziemi koniec kabla. Ten właśnie kabel — to połączenie z siecią elektrowni.

Jak pokazuje rys. 2, koniec kabla ginie w zaplombowanym żelaznym pudełku z bezpiecznikami, do których dostęp mają jedynie pracownicy Electricity Board. Od tych bezpieczników prowadzą przewody do licznika energii. Sam licznik i wszystkie jego końcówki są również zaplombowane i niedostępne dla odbiorcy.

Dobieranie się do tych części sieci jest sądownie karane.

Za licznikiem znajduje się główny wyłącznik.

W większych domach po wyłączniku następuje tabliczka rozdzielcza z bezpiecznikami odgałęzień,



RYS. 2

prowadzących do tabliczek na poszczególnych piętrach. W małych jednak pomieszczeniach nie ma tabliczki, lecz w tym samym pudle żelaznym, co wyłącznik, mieszczą się zazwyczaj dwie, lub trzy pary bezpieczników, poprzez które odgałęziają się poszczególne obwody. Rys. 2 pokazuje trzy takie odgałęzienia.

Te właśnie bezpieczniki padają najczęściej ofiarą różnych defektów odbiorników energii, czy ich połączeniowych przewodów.

Budowa pudła żelaznego, osłaniającego wyłącznik i bezpieczniki, jest zazwyczaj taka, że (dla względów bezpieczeństwa) nie można go otworzyć bez wyłączenia wyłącznika. Dopiero opuszczenie jego rączki umożliwia otwarcie pokrywy, ale to jednocześnie pogrąża w ciemnościach cały dom. — Trzeba się więc zawczasu dowiedzieć, w którym obwodzie i jakie są bezpieczniki, i od razu sięgać do bezpieczników uszkodzonych, a nie szukać ich po omacku, przy kiepskim świetle zapałki czy lampki kieszonkowej.

Bezpieczniki, a raczej ich porcelanowe oprawki, siedzą wciśnięte metalowymi końcówkami, podobnymi do dozy, w odpowiednie uchwyty. Te metalowe końcówki są umocowane w pewnej od siebie odległości, na porcelanowej oprawce. Są zaopatrzone w śrubki mosiężne, pod których łebki podkłada się końce drutu bezpiecznikowego, łączącego elektrycznie końcówki a przez nie, po wciśnięciu bezpieczników na miejsce, przerwany obwód.

TADEUSZ FELSZTYN

WIEDZA I ŻYCIE

LODOWCE PŁYNĄ

Duże masy lodowców, pokrywające olbrzymie przestrzenie Grenlandii, tworzące przedziwne piękno krajobrazu Szwajcarii, sięgające ongiś swymi wypustami aż po skraj Karpat, zawsze przemawiały do wyobraźni człowieka. Nie do wyobraźni jego jednak tylko. Góry lodowe na północnych szlakach Atlantyku, stanowiące groźne niebezpieczeństwo dla żeglugi, są pochodzeniem swym ściśle związane z lodowcami podbiegunowymi, a potężne zakłady hydro-elektryczne Alp byt swój opierają w znacznej mierze na strumieniach, wypływających z lodowców.

Masa lodu bowiem, tworząca lodowiec, to nie jakaś skamieniała bryła, od setek tysięcy lat niezmiennie tkwiąca w skorupie ziemskiej i co najwyżej podległa zewnętrznej erozji wód, lecz raczej twór geologiczny w nieustannym ruchu. Spadające na powierzchnię lodowca płatki śniegu, delikatne i kunsztowne wytwory samorodnego zdobnictwa przyrody, pod wpływem ciśnienia powietrza już w ciągu kilku dni „ubijają się" (każdy narciarz wie, jak świeżo upadły, pulchny śnieg w ciągu kilku dni staje się twardy), przemieniając się w zwarte sześcioboczne kryształy lodu. W miarę lat, gdy następne warstwy śniegu cisną na warstwy poprzednie, drobne początkowo kryształki rosną, aż wreszcie, po latach wielu, gdy znajdą się u spodu masy lodowej, wielkość przeciętna kryształów jest tysiąckrotnie większa, niż na powierzchni lodowca.

Aby zrozumieć to zjawisko, musimy wpierw zdać sobie sprawę z tego, że w miarę, jak idziemy w głąb lodowca, temperatura jego rośnie, w podobny zupełnie sposób, jak rośnie temperatura szybu kopalni w miarę jego zagłębiania się w ziemię. Toteż, choć temperatura na powierzchni lodowca w Grenlandii wynosi — 30 st. C, to już na głębokości 1000 metrów jest ona bliska punktowi topnienia. Podobnie przedstawia się sprawa i z lodowcami alpejskimi, z tą tylko różnicą, że powierzchnia ich jest mniej zimna, niż w Grenlandii. Lód u spodu lodowca znajduje się więc w warunkach podobnych, jak drobno-ziarnista stal umieszczona w piecu dla odpuszczenia: drobne kryształki zrastają się w kryształy większe, a ciśnienie wywierane przez górne warstwy lodu, sięgające setek atmosfer, przyspieszają ten proces. Budowa wewnętrzna lodowca, zwłaszcza w dolnych jego warstwach, przypomina więc budowę gruboziarnistą miękkiego metalu, np. miedzi.

To więc, co się dzieje w lodowcu, przypomina — w znacznie większej, oczywiście, skali — prasowanie miedzi na zimno. Lód, jak każde ciało o budowie krystalicznej, ma pewną granicę plastyczności. Dopóki więc naciski nie przekraczają tej granicy, lód odkształca się sprężyście, to znaczy, że ściśnięty, a później zwolniony, wróci mniej więcej do poprzednich swych wymiarów. Gdy jednak naciski przekroczą tę granicę, odkształcenia przybiorą charakter trwały, przy czym kierunek płynięcia masy metalu, czy — jak w danym wypadku — lodu, odpowiadać będzie takiemu przekrojowi kryształu, w którym siły wiążące są najmniejsze. Jeżeli np. łupiemy kryształ soli, najłatwiej jest odciąć jego plasterek równoległy do jednej z jego ścian. Podobnie w lodzie kierunek największej łupliwości (a więc i najłatwiejszego płynięcia) będzie równoległy do sześciobocznej podstawy jego kryształu. Jeżeli więc z wielką siłą ściskać

będziemy kryształ lodu po osi pionowej warstewki przesuną się jedna w stosunku do drugiej i w wyniku górne warstwy lodu ślizgać się będą po dolnych.

Szybkość „płynięcia" lodu wzrasta niepomiernie (jak to wykazały m. in. niedawno badania wyprawy angielskiej M. F. Perutza do Szwajcarii dla zbadania lodowca Jungfraujoch — 1949) wraz z jego grubością, a więc i ciśnieniem warstw górnych na dolne. Tak np. stwierdzono w Alpach, że powiększenie grubości skorupy lodu o 10 procent zwiększa szybkość płynięcia lodowca dwukrotnie. W Grenlandii zauważono przy innej okazji, że zwiększenie grubości masy lodu o jedną czwartą powiększyło szybkość posuwania się lodowca blisko 16-krotnie. Nie trzeba się więc dziwić, że lodowce podbiegunowe, których grubość wynosi około 2000 metrów, płyną setki razy szybciej, niż lodowce alpejskie, których grubość jest mniej, niż dziesięciokrotnie mniejsza.

Ta wielka zależność szybkości posuwania się lodowca od małych stosunkowo zmian jego grubości tłumaczy doskonale, dlaczego drobne nawet różnice w klimacie tak znacznie mogą wpływać na zasięg skorupy lodowej ziemi. Wystarczy, aby przez okres, powiedzmy, dziesięciu lat przeciętna temperatura roczna obniżyła się o kilka zaledwie stopni, a zwiększona warstwa śniegu w zimie i zmniejszone jego topnienie w lecie spowodują, że lodowiec będzie rósł szybciej, a topniał wolniej niż obecnie, a tym samym skraj jego będzie się przesuwał w dół, jeśli chodzi o góry, lub ku południowi, w przypadku lodowców polarnych. Na odwrót, powiększenie temperatury, nieznaczne nawet, powoduje cofanie się lodowców.

Wahania takie spotykaliśmy już nieraz w historii geologicznej ziemi. Nie sięgając jednak nawet tak daleko, możemy stwierdzić, że od czasu ostatniej epoki lodowej, która minęła około 10,000 lat temu, pozostawiając m.in. na ziemiach polskich pamiątkę w postaci Pojezierza Pomorskiego, był krótki okres, kiedy lodowce były cofnięte znacznie bardziej ku północy, niż obecnie, po czym, około 4000 lat temu, przesunęły się mniej więcej tam, gdzie są teraz. Niemniej i od tego czasu następowały drobniejsze zmiany. Nawet w ostatnich wiekach, w latach 1750, 1820 i 1850 front lodowcowy przesuwał się znacznie ku południowi, cofając się następnie za każdym razem znów ku północy. Ostatnia taka ofensywa lodowców zaszła w latach 1885 do 1895, po czym lodowce zaczęły się znów cofać, a od jakichś 20 lat odwrót ich znacznie przybrał na sile. Toteż n.p. w Szwajcarii wiele hoteli, wybudowanych pod koniec zeszłego stulecia z widokiem na lodowce, dziś tylko przypomina je nazwami. W Grenlandii, Skandynawii, Islandii obserwuje się również wyraźne cofanie się lini lodów, a w północnej Syberii (podobnie, jak i pod biegunem południowym) można było stwierdzić, że na przestrzeni jakichś 70 kilometrów w kierunku do bieguna ziemia, dawniej zamarznięta przez cały rok, obecnie odmarza w czasie lata.

Żyjemy więc obecnie w epoce powolnego ocieplania się klimatu ziemi. Jak długo to potrwa, czy i kiedy nastąpi zmiana, oto pytania, na które nauka w obecnym jej stadium odpowiedzieć jeszcze nie potrafi.

LATAJĄCE TALERZYKI

Wiadomości o latających talerzykach mnożą się coraz bardziej. Widywano je w rozmaitych częściach świata, w Europie, Azji, Australii. Najczęstsze jednak wiadomości o ich pojawianiu się pochodzą z Ameryki zwłaszcza Północnej. Widywali je ludzie pojedyńczy, stwierdzali ich lot tysiączni świadkowie; obecność ich podawali laici, donosili o nich jednak również i piloci samolotów, a więc ludzie najbardziej chyba przyzwyczajeni do widoku przedmiotów w powietrzu. Nie dziw więc, że i teorie o ich pochodzeniu zaczęły się pojawiać coraz częściej.

Tłumaczenia tego zjawiska są oczywiście bardzo różnorodne i nawzajem sprzeczne. Jedni posuwają się tak daleko, że chcą widzieć w nich poprostu przedmiot masowej sugestii. Jak dawniej — mówią — w wiekach średnich, ludzie masowo widywali wilkołaki i czarownice, latające na miotłach, tak obecnie widzą latające talerzyki.

Inni, na drugim krańcu, wierzą, że są to próbne okazy nowych samolotów lub też rakiet, budowanych bądź przez Rosję, bądź też przez Stany Zjednoczone, — zależnie od tego, jaki kierunek polityczny reprezentuje dany uczony. Znalazł się nawet taki, który z wielką powagą dowodził, iż talerzyki latające są to nowego typu obiekty latające, oparte na nowych, nieznanych dotąd źródłach energii. Popierając twierdzenia swe licznymi argumentami technicznymi, uważał on, że — skoro potrzebnej do ruchu tych talerzyków energii nie umiemy jeszcze wytwarzać na ziemi — widocznie talerzyki te są pochodzenia pozaziemskiego; chodzi więc może o jakieś loty wywiadowcze mieszkańców Marsa.

Pomijając oczywiście tę ostatnią hipotezę, stojącą już raczej na granicy powieści fantastycznej, nie można jednak zaprzeczyć możliwości, że jakieś państwo wypróbowuje rakiety, czy też samoloty o takich dziwnych kształtach. Najbardziej jednak prawdopodobnym wytłumaczeniem wydaje się przypuszczenie, że owe talerzyki latające są to poprostu normalne obiekty latające, widziane jednak w szczególnych warunkach oświetlenia, które pozornie nadają im wygląd „latających talerzyków". Jeżeli np. niskie na niebie słońce

skośnie oświetli szybko lecący samolot, odbicie światła pozwoli zobaczyć jedynie skrzydła jego, podczas gdy kadłub będzie zupełnie niewidoczny: samolot stanie się wtedy zupełnie podobny do talerzyka. Podobne wrażenie mogą wywołać płomienie wydobywające się z wysoko lecącego samolotu odrzutowego, który sam, w danych warunkach oświetlenia, staje się niewidoczny. Szybko obracające się skrzydła helikopteru, odbijając z góry padające światło, z oddali łatwo wywołać mogą złudzenie „talerzyka". Również balony meteorologiczne, szczególnie balony większe, wypuszczane dla badania górnych warstw atmosfery, odbijające światło słoneczne — lub w nocy, bardziej jeszcze łudzące, światło księżyca — stają się dla obserwatora tak podobne do talerzyka, że najbardziej nawet ostrożny człowiek gotów przysiąc, iż nad głową jego latał „talerzyk".

Oczywiście nie znaczy to, by wśród tysięcy takich złudzeń optycznych nie było nielicznych nowych obiektów próbnych. Poważną część wiadomości o latających talerzykach należy jednak przypisać raczej opisanym wyżej warunkom. A fakt, że najwięcej talerzyków widziano w Ameryce, gdzie najwięcej jest szybkich samolotów, helikopterów i balonów meteorologicznych, zdaje się przypuszczenie to potwierdzać.

MAREK ŚWIĘCICKI

Teatry wołają o pomoc

Teatr Polski im. J. Słowackiego zwrócił się niedawno do społeczeństwa polskiego na emigracji z „apelem serdecznym". Apel ten, podkreślając dotychczasowe wysiłki i osiągnięcia Teatru, prosi o pomoc, woła o ofiary i subwencje. Bez nich istnienie Teatru stanie pod znakiem zapytania.

Nie po raz pierwszy w latach powojennych i ten teatr i inne zwracają się o pomoc. Nawoływania te dotychczas, niestety, nienadzwyczajne dawały wyniki. Zubożałe środowisko emigracyjnych ciułaczy lub pensjonariuszy opieki społecznej z dawna już — z nieubłaganej konieczności — ogłuchło na wszelkie apele. Trudno sobie wyobrazić, aby i ten mógł nie podzielić losu poprzednich. Znajdzie się na pewno jakaś ilość „protektorów" oraz zwiększy się nieco liczba „wspierających" i „zwyczajnych" członków Tow. Przyjaciół Teatru. Bardzo jednak należy wątpić, aby subwencje stąd uzyskane załatwiły sprawę zasadniczo, tzn. oddaliły raz na zawsze, a przynajmniej na długi czas, groźne widmo stopniowej likwidacji teatrów.

Rozwodzenie się nad ważnością teatrów na emigracji byłoby stratą czasu. W środowisku tak bardzo rozproszonym, jak emigracja polska w W. Brytanii, teatr jest jedną z najistotniejszych więzi kulturalnych. Przynosi wysepkom polskości, rozsianym po morzu obcego społeczeństwa, nieskażony literacki język ojczysty; odrywa myśl od — jakże poziomych — trosk, towarzyszących uporczywej walce o byt, budząc tęsknoty i dążenia wyższego rzędu; gromadzi — chociażby tylko na jeden wieczór — dziesiątki i setki ludzi na jednej sali, stwarzając jakąś swoistą namiastkę życia towarzyskiego; jest wreszcie rozrywką jak najbardziej powszechną, wciągającą w krąg swego działania wszystkich, a nie tylko jakąś grupę społeczną czy kategorię intelektualną. Ta właśnie powszechność służby daje teatrom — i słusznie — tytuł do ubiegania się o poparcie i pomoc społeczną.

O prawdziwych dramatach ludzi, grających dramaty urojone, pisano i mówiono wśród nas wielokrotnie. Ze wspomnień każdego z naszych teatrów można byłoby ułożyć wcale gruby tom, który by skutecznie odstraszał od sceny całe pokolenia jej adeptów. Czytalibyśmy w tym tomie o wozach, psujących się (ze starości) ustawicznie na drogach; o nieopalonych garderobach; o scenach tak ciasnych, że „w żaden sposób" nie można na nich rozwiązać tej lub innej sytuacji; o łamiących się dekoracjach, drących kostiumach.. O tym, że tu i ówdzie zabrakło pieniędzy na kolację, albo noclegu po całowieczornym spektaklu.

Tak oto w połowie dwudziestego wieku, w jednym z najkulturalniejszych krajów świata powstały z grobów upiory, które przed blisko stu laty w ciemnej Rosji sprawiały, że w wędrownych aktorach widziano nie przedstawicieli sztuki, lecz awanturników i wykolejeńców. Z jakże niespodziewanym podobieństwem odbijają się czasem w zwierciadłach życia wizerunki różnych epok i najdalszych — zdawałoby się — odmian rzeczywistości.

Ostatecznie jednak te popsute wozy i grypoidalne garderoby nie są niedomaganiem najdotkliwszym. Najfatalniej natomiast zaciążyło na teatrach co innego.

Najpierw — brak należytej organizacji.

Bezpośrednio po wojnie, gdy nieodwołalnie walił się misterny, a bynajmniej niemały gmach polskiego życia społecznego w W. Brytanii, zbudowany na sutych na ogół wsparciach rządowych — przed każdą instytucją stanęła konieczność uratowania swego bytu w jakiejkolwiek formie. Tzn. w formie zwężonej, skurczonej, miniaturowej; tzn. opartego na samowystarczalności; tzn. określającego sumiennie (a z reguły i surowo) hierarchię celów. Jednym instytucjom udało się to w mniejszym lub większym stopniu — innym nie. Do tych innych należały teatry.

Chciały przetrwać wszystkie, co było nonsensem. Rozpadały się na nowe komórki, właziły sobie w drogę, deptały po piętach, nie chciały zgodzić się na wspólne planowanie objazdów. Przez lata niewtajemniczeni słyszeli długie opowiadania o „rozdzielniku", o „kalendarzu", o „mapie", które już, już miały powstać i — znowu stawały się nieosiągalnym marzeniem.

Brak organizacji pociągnął za sobą kłusownictwo. Obok prawdziwych aktorów i teatrów zaczęli gra-

sować na prowincji spryciarze z niewiarygodnymi „sztukami" i „programami", które na długo odstraszały oszukanych w ten sposób widzów od każdego polskiego przedstawienia.

Wreszcie — okazało się, że i repertuar kuleje.

Z repetuarem było, jak z dobrze rozbujaną huśtawką: raz — bardzo do góry, drugi raz — bardzo do dołu. Od Moliera do... Mniejsza z tym, do kogo (po co ludzi obrażać?), tym bardziej, że nie to stanowi istotę sprawy. Dla Moliera zabrakło warunków i... widowni, dla przebrzmiałego śmieszka sprzed 30 lat — zrozumienia i zainteresowania, dla odważnego, acz niedojrzałego amatora z emigracji — cierpliwości i pobłażania. Obok paru sztuk świetnych i kilku zupełnie niezłych, powojenny repertuar teatrów polskich w W. Brytanii wzbudzał niejedno zastrzeżenie i niejedną, nieraz ostrą, krytykę. Niejedną — dodajmy sprawiedliwie — dobrą radę i. . . niejedno bezradne rozłożenie rąk tego lub innego dyrektora teatru.

Wydaje się, że niedoskonałość repertuaru została wywołana — obok przyczyn ściśle technicznych — także i przez pewną beztroskę psychologiczną. Nie zadano sobie za wiele trudu zastanowić się nad tym, kim jest przeciętny widz — b. żołnierz, czy b. wysiedleniec z hostelu lub obozu — od którego zainteresowania zależą losy teatru i któremu, zresztą nie tylko z przyczyn utylitarnych, ten teatr ma służyć. Molier (grany w warunkach żałośnie prymitywnych), salonowa komedyjka, czy publicystyczny wykład rozłożony na głosy — to wszystko były żałosne pomyłki.

Trzeba zagadnienie przemyśleć. Należy dogrzebać się do istoty „szarego widza". I dopiero potem szukać właściwego repertuaru.

Naturalnie, usunięcie tych niedomagań nie wyprostuje samo przez się splątanych dróg teatrów, zwisających przy każdym zakręcie nad przepaścią likwidacji i niebytu. Ale na pewno niejedno ułatwi i uczyni sytuację choć trochę pomyślniejszą, choćby odrobinę lżejszą. I — w prostej konsekwencji — zmniejszy wymiary niezbędnej pomocy. Może wtedy ograniczona, ubożuchna akcja społeczna przestanie być symbolem dobrej woli, stając się — w innych wymiarach — realnym zastrzykiem, ratującym najbliższą teraźniejszość.

Przyszłość natomiast może uratować tylko wspólne planowanie wszystkich czynników na emigracji. Sprawa teatrów, włączona w schemat całości potrzeb społeczeństwa na uchodztwie, oparta o przyszłe dotacje Skarbu Narodowego, wmontowana w maszynę ogólnoorganizacyjną i odbarwiona z przerostów indywidualizmu (nieraz szlachetnego w pomyśle, lecz niefortunnego w praktyce), będzie mogła wreszcie zostać rozwiązana dla dobra wszystkich.

Z ŻYCIA YMCA

POWSTANIE PLACÓWKI W CROYDON

Od kilku miesięcy trwały starania, zmierzające do uruchomienia nowej placówki Polskiej YMCA w Croydon. Na miejscu zamieszkuje znaczna liczba Polaków, którzy dotychczas byli pozbawieni własnej siedziby organizacyjnej. Młodzież od dłuższego czasu utrzymywała łączność z Centralą Polskiej Sekcji YMCA; jeden z croydończyków (p. Kita) był instruktorem naszego obozu letniego w Botley. Największą przeszkodę w podjęciu systematycznej pracy stanowił brak własnej siedziby. Trudność tę udało się pokonać dzięki uprzejmości kierownika lokalnego oddziału Brytyjskiej YMCA p. Wheelhouse, który zdołał wyjednać pozwolenie na odbywanie zebrań w miejscowej St. Mark's School. Do użytku naszych croydońskich imciarzy oddano dwie wygodne sale, nadające się zarówno do odbywania zebrań, jak i do urządzania meczów pingponga oraz imprez towarzyskich.

Zebranie organizacyjne Koła w Croydon odbyło się w piątek dnia 17 listopada. Po zagajeniu ze strony przedstawiciela Centrali przemówił p. Wheelhouse, witając serdecznie zebranych i przyrzekając im jak najdalej idącą współpracę. Oznajmił on m.in., że polscy członkowie Koła będą uprawnieni do korzystania ze wszystkich urządzeń Brytyjskiej YMCA. Następnie p. Lesiecki nakreślił zarys typowego programu polskich ośrodków imkarskich. Dyskusja odbywała się w miłej, serdecznej atmosferze. Doprowadziła ona do wyboru trzyosobowego zarządu, który zajmie się dalszymi pracami organizacyjnymi. Sportowcy w Croydon otrzymali ekwipunek w postaci kostiumów i obuwia do piłki nożnej oraz stołu pingpongowego. Do użytku ośrodka przeznaczono również bibliotekę, liczącą na razie 300 tomów. W najbliższym czasie zostanie zorganizowana czytelnia czasopism.

W dniu 12 listopada po nabożeństwie odbył się w Croydon obchód Święta Niepodległości. Odczyt wygłosił mgr Bogumił Domański, skierowany przez Polską Sekcję YMCA. Uroczystość ściągnęła wiele publiczności. Była ona jakby zagajeniem działalności programowej, jaką zamierza podjąć nasz nowy ośrodek. Życzymy mu jak najpomyślniejszego rozwoju.

W STULECIE YMCA

Stany Zjednoczone obchodzić będą w toku 1951 stulecie założenia YMCA. Obchody i uroczystości rozciągają się na okres wielu miesięcy. Punkt szczytowy stanowić będzie międzynarodowe zgromadzenie, które odbędzie się w Cleveland w dniach 21-24 czerwca 1951 roku. Program obok uroczystości jubileuszowych przewiduje dyskusję na temat przyszłych prac YMCA wśród młodzieży. Obchód jest organizowany wspólnie z YMCA kanadyjską. Obecność przyrzekli prezydent Stanów Zjednoczonych oraz premier Kanady. Na zjazd przybędzie 5.000 delegatów, reprezentujących wszystkie działy pracy imkarskiej, oraz wielu gości zza granicy.

Australia obchodzić będzie stulecie miejscowej YMCA na własnej ziemi. Projektuje się m. in. Międzynarodowy Obóz dla Starszych Chłopców w Victorii, wielkanocny Turniej Stulecia w Adelaidzie i Niedzielę YMCA w czerwcu 1951 r.

YMCA WOBEC PERSPEKTYWY WOJNY

W toku obrad na zebraniu plenarnym Światowego Komitetu YMCA w Nyborg Strand (Dania), rozważano m. in. zadania i obowiązki, jakie mogą przypaść w udziale Imce na wypadek działań wojennych. Prof. Max Huber, przewodniczący Komitetu Międzynarodowego Krzyża, pisał już w roku 1944: „Chociaż YMCA i Czerwony Krzyż nie postępują tym samym szlakiem i są powołane do innych zadań, jednak zakresy ich działalności stykają się i uzupełniają, jeśli chodzi o opiekę nad jeńcami i internowanymi".

Zgodnie z uchwałami, powziętymi przez Komitet Wykonawczy Światowego Komitetu YMCA, obowiązują nadal następujące zasady działalności:

1. W stosunku do żołnierzy służbę pełnią Związki Narodowe YMCA;

2. Poczynania o charakterze międzynarodowym, jak np. pomoc dla jeńców wojennych, stanowią obowiązek Światowego Komitetu YMCA.

Dla opracowania bardziej szczegółowego programu na okres wojenny wyłoniono nieoficjalną grupę z czterech osób, która w oparciu o świeżo nabyte doświadczenia lat ostatnich wysunęła następujące propozycje:

1. Praca wśród ofiar wojny w okresie wojennym stała się integralną częścią prac i programu Światowego Komitetu YMCA. Ten fakt trzeba mieć na względzie przy opracowywaniu planów na przyszłość.

2. Światowy Komitet YMCA winien w miarę możności utrzymać swój autonomiczny charakter przy akcji wśród ofiar wojny. Służba na tym polu, obejmująca wszystkich zainteresowanych bez względu na rasę, narodowość, religię i przekonania polityczne, jest akcją chrześcijańską i wyrazem miłości dla Zbawiciela.

3. Światowy Komitet YMCA, doceniając wagę wzajemności usług, nie ogranicza swojej służby do zasady wzajemności, lecz stosownie do potrzeb i sił własnych służyć będzie wszystkim ofiarom wojny w ramach uznanych konwencji.

4. Podjęte zostaną starania dla uzyskania ścisłej współpracy i koordynacji z YWCA. Nawiązana będzie również bliska łączność z Międzynarodowym Komitetem Czerwonego Krzyża, Kościołami i władzami rządowymi przy zachowaniu własnej niezależności administracyjnej.

5. Plan pracy Światowego Komitetu YMCA winien obejmować służbę dla jeńców wojennych stosownie do „Konwencji w sprawie traktowania jeńców wojennych" oraz internowanych cudzoziemców cywilnych — zgodnie z „Konwencją w sprawie ochrony osób cywilnych".

Podnieść należy, że podjęto kroki w celu rozpoczęcia akcji wśród jeńców i ludności cywilnej na Korei.

Z TYGODNIA DOBREJ WOLI

Na zaproszenie Oddziału Wimbledońskiego Brytyjskiej YMCA przedstawiciel Polskiej Sekcji wziął udział w wieczerzy zorganizowanej z okazji Tygodnia Dobrej Woli w środę dnia 15 listopada. Przewodniczył Wysoki Komisarz Nowej Zelandii p. W. J. Jordan; głównym mówcą był Wysoki Komisarz Indii V. R. Krishna Menon. Na wieczerzy reprezentowane były 34 narodowości. Sala była pięknie udekorowana flagami, wśród których znajdowały się również barwy polskie. Najpodnioślejszą chwilą wieczerzy był apel narodowości, których przedstawiciele zabierali kolejno głos, pozdrawiając zebranych. Podnieść należy, że rok bieżący był dla Wimbledońskiej YMCA jubileuszowy. Święciła ona 75-lecie swojego istnienia. Miejscowa YMCA zajmuje obecnie wielki budynek, położony przy jednej z najpiękniejszych ulic dzielnicy wimbledońskiej (200, The Broadway).

NOWE WYNIKI NASZYCH SPORTOWCÓW

Nasza drużyna pingpongowa w Barnsley należy do miejscowej ligi i bierze udział w rozgrywkach o mistrzostwo. Dotychczas odbyły się m. in. następujące spotkania: Polska YMCA — YMCA brytyjska (wynik 9:0, duża przewaga graczy polskich), Polska YMCA — Qualt Hall (wynik 7:2, przybyła znaczna grupa widzów), Polska YMCA — Elsecar (wynik 7:2, poziom gry wysoki), Polska YMCA — North E. (wynik 3:6 na niekorzyść drużyny polskiej), drużyna rezerwowa Polskiej YMCA — YMCA Sheffield (wynik 4:5, przebieg meczu ciekawy); YMCA — St. George (9:0 i 3:6, drugi mecz grany w osłabionym składzie). Obecnie w klasyfikacji ogólnej nasza drużyna zajmuje czwarte miejsce. Podnieść należy, że jeden z członków naszego zespołu (p. J. Klak) występuje w drużynie reprezentacyjnej miasta Barnsley jako gracz Nr 1, osiągając w tym charakterze cenne zwycięstwa. Istnieje na miejscu możność zawiązania drużyny piłkarskiej. Mimo różne przeszkody należy się spodziewać, że nasi ambitni sportowcy z Barnsley zamiar ten urzeczywistnią.

PROJEKT NOWEGO OŚRODKA YMCA WE FRANCJI

Jak wiadomo, w okresie przedwojennym Polacy, przebywający we Francji, zamieszkiwali głównie na jej północnych obszarach. Tam też rozwijała się najbujniej działalność kulturalno-oświatowa polskiej emigracji. Obecnie duże skupienie Polaków znajduje się również na południu w okolicy Nîmes-Ales; liczy ono około 30.000 osób. Polska Sekcja YMCA we Francji z centralą w Paryżu usiłuje utrzymywać stałą łączność z tą grupą rodaków, jednak duża odległość od stolicy Francji stanowi poważne utrudnienie.

W tej sytuacji pojawił się projekt zakupienia dla użytku Polskiej Sekcji YMCA farmy, pozwalającej z jednej strony na prowadzenie działalności imkarskiej, z drugiej zaś oparcie jej na zasadzie samowystarczalności. Projektowi temu sprzyja istnienie znacznego odsetka rolników wśród miejscowych Polaków.

Udało się wyszukać w pobliżu Nîmes odpowiednią posiadłość, nadającą się na kwaterę YMCA w Południowej Francji. Posiada ona dogodne połączenie z miastem. Mogłyby tam odbywać się wszelkiego rodzaju kursy i obozy. Budynek pozwala na zakwaterowanie pięćdziesięciu osób; zawiera on sale, klasy i sypialnie i jest zaopatrzony w centralne ogrzewanie.

Kierownictwo Polskiej Sekcji YMCA we Francji czyni starania w celu zdobycia środków, niezbędnych na zakup i uruchomienie posiadłości. Wydaje się, że urzeczywistnienie tego projektu miałoby dużą doniosłość dla Polskich Sekcji YMCA w innych krajach, stwarzając dla wszystkich członków punkt oparcia podczas pobytu we Francji. Inicjatorom życzymy z całego serca wykonania zamierzonego planu.

OSTATNIE PRZYPOMNIENIE O KURSIE KORESPONDENCYJNYM

W poprzednich numerach naszego czasopisma donosiliśmy już o pracach przygotowawczych, związanych z uruchomieniem Kirsu Korespondencyjnego dla pracowników, czynnych na polu wychowania, kultury i oświaty. Rozległa korespondencja z wieloma krajami przeciągnęła się na kilka miesięcy.

Obecnie zapisy kandydatów dobiegają końca. Zgłoszenia napływają niemal ze wszystkich krajów, w których zamieszkują Polacy, z Ameryką południową i północną oraz Australią włącznie. Do spopularyzowania kursu przyczyniło się w bardzo wydatnym stopniu Stowarzyszenie Polskich Kombatantów.

Od daty rozesłania pierwszych skryptów dzieli nas już zaledwie kilka tygodni. Jest więc ostatni czas na skorzystanie z tego przedsięwzięcia. Wszystkich zainteresowanych prosimy o jak naj-

szybsze nawiązanie z nami łączności w celu uzyskania formularzy, obowiązujących przy zapisie. Kurs obejmuje szeroki zakres tematyki, dzięki czemu czyni zadość różnorodnym potrzebom i zainteresowaniom. Autorami skryptów są wybitni rzeczoznawcy; ambicją ich jest nie tylko dostarczenie wiadomości teoretycznych, lecz i uczynienie zadość praktycznym potrzebom chwili.

TEATR AMATORSKI NA PROWINCJI

W Nrze 43 (434) *Orła Białego* z dnia 28 października r.b. zamieszczono następującą notatkę: „...Jednoaktówkę W. Budzyńskiego p.t. *Kelnerzy* wystawił zespół amatorski w ośrodku polskim *The Common Camp* w Morpeth, a komedię A. Fredry *Pierwsza lepsza* odegrało koło amatorskie młodzieży w hostelu Checkendon. Teksty obu tych sztuk drukowane były w *Poradniku Świetlicowym* i wydane w osobnych odbitkach w Biblioteczce Teatralnej nakładem YMCA i SPK". Teatr amatorski im. St. Jaracza w osiedlu Ashby Folville odegrał jednoaktówkę Z. Marynowskiego *Słowny człowiek*, również zamieszczoną w *Poradniku.*

KSZTAŁCENIE BIBLIOTEKARZY

Poradnik Świetlicowy w porozumieniu z p. M. Stopą, kierownikiem Bibliotek Wędrownych Komitetu dla Spraw Oświaty Polaków w W. Brytanii, oraz p. J. Święcicką, długoletnią wizytatorką Oświaty Pozaszkolnej, postanowił zamieścić w najbliższych numerach serię artykułów, poświęconych bibliotekom oświatowym. Całość serii stanowić będzie rodzaj kursu dla czynnych bibliotekarzy-amatorów. W numerze obecnym czytelnicy znajdą artykuł p. M. Stopy, stanowiący rodzaj zagajenia dla zamierzonej serii.

Zwracając uwagę na tę nową inicjatywę, prosimy wszystkich zainteresowanych o porozumiewanie się z nami we wszystkich sprawach, wymagających dodatkowych wyjaśnień.

Z KLUBU LONDYŃSKIEGO

Przy dużym zainteresowaniu członków i gości zorganizowano kilka pokazów filmu duńskiego, nagranego na ziemiach polskich. Obraz jest poświęcony przede wszystkim działalności Duńskiego Czerwonego Krzyża, wiele jednak zdjęć odtwarza stan rzeczy na ziemiach polskich po zakończeniu wojny i z tego względu posiada szczególną wartość dla widza polskiego.

ZJAZD PRACOWNIKÓW W W. BRYTANII

W dniach 6-7 grudnia odbyła się w Londynie konferencja pracowników Polskiej Sekcji YMCA w W. Brytanii. W toku obrad poruszono całokształt spraw, związanych z działalnością Polskiej Sekcji YMCA na obszarze Wielkiej Brytanii, oraz ustalono wytyczne programowe na okres najbliższy. Stwierdzono, że instytucja wchodzi obecnie w nową fazę działalności, przystosowanej w pełni do sytuacji uchodźców polskich w okresie powojennym. Ostatnie placówki, związane z istnieniem Polskiego Korpusu Przysposobienia i Rozmieszczenia, uległy likwidacji; obecnie praca rozwija się w skupieniach ludności cywilnej, głównie o charakterze robotniczym. Programy pracy opierają się na ogólnych podstawach ideowych Polskiej YMCA z okresu przedwojennego, stanowiąc żywy wyraz ciągłości tradycji imkarskiej. Klub Londyński przodował nadal w dziedzinie poczynań kulturalnych; ośrodki prowincjonalne wykazywały ożywienie na polu sportowym.

Na zjazd przybyli po raz pierwszy przedstawiciele nowego ośrodka Polskiej YMCA z Croydon.

W ramach konferencji odbyły się dwa wykłady. P. Władysław Donigiewicz poinformował uczestników o celach i drogach oświaty dorosłych; p. Michał Stopa mówił o programowaniu pracy oświatowej.

NASZE NOWE WYDAWNICTWO

W najbliższym czasie ukaże się w osobnej odbitce nowy tomik „Biblioteczki Teatralnej". Na treść jego złożą się dwie komedie jednoaktowe Aleksandra Fredry p.t. *Świeczka zgasła* i *Z jakim się wdajesz, takim się stajesz* oraz drukowane w numerze obecnym *Poradnika Świetlicowego* uwagi W. Radulskiego o wystawianiu komedii Fredry na scenie amatorskiej.

CZYTANIE SZTUK TEATRALNYCH

W swoim czasie donosiliśmy o wieczorze, zorganizowanym przez Klub Londyński, którego program wypełniło odczytanie sztuki Stanisławy Kuszelewskiej p.t. *Dama kier.* Obecnie w styczniu roku 1951 grono aktorów odczyta niewystawianą dotychczas sztukę p.t. *Dziwna zbrodnia Marka Pokory.*

Pragniemy gorąco polecić ten rodzaj imprez, uprawiany gorliwie przez angielskie zespoły miłośników teatru. Stwarza on różne możliwości artystyczne; dostarcza słuchaczom wzruszeń przy stosunkowo najmniejszym nakładzie środków i daje się stosować w każdych niemal warunkach.

KSIĄŻKA POLSKA W INDOCHINACH

Przed kilkoma tygodniami Polacy, służący w wojsku francuskim na obszarze Indochin, zwrócili się do Polskiej Sekcji YMCA z prośbą o dostarczenie im książek polskich. Prośbie tej uczyniono zadość. Niebawem nadszedł list dziękczynny, z którego podajemy wyjątki.

„Gdym tylko paczki z książkami dostał do rąk, to momentalnie moi koledzy je otwierali i każdy łapał z zapałem książki. Teraz widzę każdego Polaka, że czyta książkę w każdej wolnej chwili, a nawet i Czesi czytają. Trzy paczki zaraz odesłałem w okolice Tonkinu, a reszta pozostała tu, w naszym batalionie; chodzą z rąk do rąk... a gdy zostaną tu przeczytane, to odeszlę do okolicy..., tak że nawet nie zostanie jedna książka wypuszczona z rąk. Więc jeszcze raz serdecznie dziękujemy Panu Dyrektorowi i serdeczne Bóg zapłać.

...Zaraz można zauważyć, jak książka zaczyna człowieka zmieniać! bo tu zauważyłem dość; nawet ci, co zawsze się opijali i ostatni grosz przepili, to teraz są spokojni, — siedzą sobie i czytają książkę. Więc my, Polacy tu, z Indochiny, z całego serca jeszcze raz serdecznie dziękujemy i Pan pozostanie na zawsze w naszych myślach!..."

WYKAZ MATERIAŁÓW

DRUKOWANYCH W „PORADNIKU ŚWIETLICOWYM" W ROKU 1950

TEATR, KINO, RADIO:

Feliks Bielski: Przedstawienie Słowackiego w Londynie, Nr 116/177, str. 30.

Antoni Galeński: Dwa dość przyjemne akty (o nowej sztuce Teodozji Lisiewicz), Nr 118, str. 14.

Zdzisław Broncel: Humanizm filmu włoskiego i nowe filmy anglosaskie, Nr 118, str. 15.

Zdzisław Broncel: Opera na koniach, Nr 120, str. 14.

Audycje radiowe w języku polskim ze stacji zagranicznych, Nr 120, str. 16.

Zdzisław Broncel: Przegląg filmowy, Nr 121/122, str. 25.

Marek Święcicki: Teatry wołają o pomoc, Nr 123/124, str. 27.

RUCH OŚWIATOWY:

Sprawy oświatowe na Kongresie Zjednoczenia, Nr 113/114, str. 29.

Miesiąc książki i prasy polskiej, Nr 113/114, str. 29.

Kiedy powstanie Uniwersytet Polski na obczyźnie? Nr 113/114, str. 29.

KRONIKA YMCA:

Co stało się z Polską YMCA w Kraju, Nr 113/114, str. 1.

Plan działalności Polskiej Sekcji YMCA w W. Brytanii, Nr 113/114, str. 3.

Choinka w Klubie YMCA w Londynie, Nr 113/114, str. 29.

„Dama kier" w Klubie Towarzyskim YMCA, Nr 113/144, str. 29.

Występ w Royal Academy of Dancing, Nr 113/114, str. 30.

Popularność szachów, Nr 113/114, str. 30.

Przed sezonem wycieczkowym, Nr 113/114, str. 30.

Wystawa grupy „49", Nr 113/114, str. 30.

Wypożyczalnia utworów scenicznych, Nr 113/114, str. 31.

Nauka tańców narodowych, Nr 113/114, str. 31.

Wycieczki zagraniczne, Nr 113/114, str. 31.

Szansa dla pracowników oświatowych, Nr 113/114, str. 31.

Zakupy do bibliotek, Nr 113/114, str. 32.

Wieczór tańca, muzyki i pieśni polskiej; Przeniesienie placówki w Sheffield; Działalność placówek w Wielkiej Brytanii; Szkolenie pracowników imkarskich; Obozy narciarskie; Żywy dziennik; Konferencja w strefie amerykańskiej; Kurs korespondencyjny dla oświatowców — Nr 115, str. 16.

Program wieczoru tańca, muzyki i pieśni polskiej, Nr 115, str. 3 okł.

Koncert polski YMCA w Londynie; Mecze pingpongowe w Barnsley; Działalność wśród młodzieży D.P. w Niemczech; Wycieczki do Francji; Obóz letni w Botley — Nr 116/117, str. 30—32.

Kurs dla przodowników; Konferencja dla grup narodowościowych „Y"; Szkolenie pracowników imkarskich — Nr 181, str. 16.

Międzynarodowe konferencje YMCA; Akcja odczytowa w USA; Wywczasy w Szwecji; Kurs dla polskich pracowników i działaczy YMCA; Wyjazd prof. Rose; Nowe wydawnictwa dla teatru amatorskiego; Uruchomienie obozu; Konferencja w Skegness; Rozgrywki piłkarskie; Miły gość; Echa kursu dla pracowników oświatowych; Z działalności YMCA w Strefie francuskiej Niemiec; Praca wśród Polaków; Z Klubu YMCA w Londynie; Przedruki z „Poradnika"; Zaszczytne zaproszenie; Tancerze YMCA na Ealingu — Nr 119, str. 14—16.

Sportowcy w Barnsley nie próżnują; Wzmożone szkolenie pracowników imkarskich; Zespół taneczny YMCA przed nową próbą; Obsługa informacyjna; „Poradnik Świetlicowy" na zjeździe SPK; Zakończenie obozu letniego YMCA w W. Brytanii; YMCA w strefie francuskiej — Nr 120, str. 15.

Z żałobnej karty (wspomnienie o ś.p. Tadeuszu Tomaszewskim), Nr 120, str. 16.

Plenarne Zebranie Światowego Komitetu YMCA, Nr 121/122, str. 27.

Jerzy Zubrzycki: Wspomnienie z obozu w Botley, Nr 121/122, str. 28.

YMCA w Danii; Ruch imkarski w strefie amerykańskiej Niemiec; Obóz studencki w Murnau; Jeszcze o akcji obozów letnich; Obóz zimowy we Francji; Zebrania byłych obozowców; Koło Fotograficzne — Nr 121/122, str. 29-30; Powstanie placówki w Croydon; W stulecie YMCA; YMCA wobec perspektywy wojny; Z Tygodnia Dobrej Woli; Nowe wyniki naszych sportowców; Projekt nowego ośrodka YMCA we Francji; Ostatnie przypomnienie o kursie korespondencyjnym: Teatr amatorski na prowincji; kształcenie bibliotekarzy; Z Klubu Londyńskiego; Zjazd pracowników w W. Brytanii; Nasze nowe wydawnictwo; Czytanie sztuk teatralnych; Książka polska w Indochinach — Nr 123/124, str. 28-30.

Kalendarzyk Klubu YMCA w Londynie: Nr 118, str. 3 okł. Nr 119, str. 3 okł.; Nr 120, str. 4 okł.; Nr 121/122, str 4 ok.

KALENDARZYK IMPREZ

na STYCZEŃ 1951

KLUBU SEKCJI POLSKIEJ YMCA W LONDYNIE

3. ŚRODA — godz. 7.30
Sądy o wystawie zimowej w Royal Academy.
Odczyt z przezroczami.
prof. M. BOHUSZ SZYSZKO

7. NIEDZIELA — godz. 3.00
Zwiedzanie galerii zimowej Royal Academy.
Zbiórka na podwórzu.
— godz. 5.00
Teatr Kukiełek Konfraterni A.S.P.
SMOK I KRÓLEWNA — Dziwowisko prawie historyczne dla dzieci od lat 2 do 100. — ALICJI KRUSZEWSKIEJ. — Wstęp dla dzieci 2/- dla dorosłych 3/-.

10. ŚRODA — godz. 7.30
Polacy na Kilimandżaro.
Odczyt z przezroczami.
JAKUB HOFFMAN

14. NIEDZIELA — godz. 3.00
Giovanni Bellini — National Gallery.
Zbiórka przed wejściem.

17. ŚRODA — godz. 7.30
Rembrandt — wybór dzieł.
Odczyt ilustrowany epidiaskopem.
(I z cyklu).
DR K. LANCKOROŃSKA

21. NIEDZIELA — godz. 3.00
Nowe dzieła w Victoria and Albert Museum.
Zbiórka przed wejściem głównym.
— godz. 5.00
Zebranie Koła Obozowców z Botley, z pogadanką — sporty zimowe.

24. ŚRODA — godz. 7.30
Literatura współczesna — IV odczyt z cyklu pt. „Gest wewnętrzny" — ilustrowany fragmentami z dzieł Proust'a, Joyce'a i Virginii Woolf.
Z. BRONCEL

28. NIEDZIELA — godz. 5.00
Dyskusja przy herbatce. — Personalizm, egzystencjalizm, marksizm w krytyce literackiej. — Trzy punkty widzenia zreferują do dyskusji:
DR T. TERLECKI,
GUSTAW HERLING GRUDZIŃSKI,
Z. BRONCEL
Wstęp dla Gości 1/6, dla Członków 1/-.

31. ŚRODA — godz. 7.30
Sztuka czytana pt. DZIWNA ZBRODNIA MARKA POKORY. — W wykonaniu zespołu artystów Z.A.S.P.